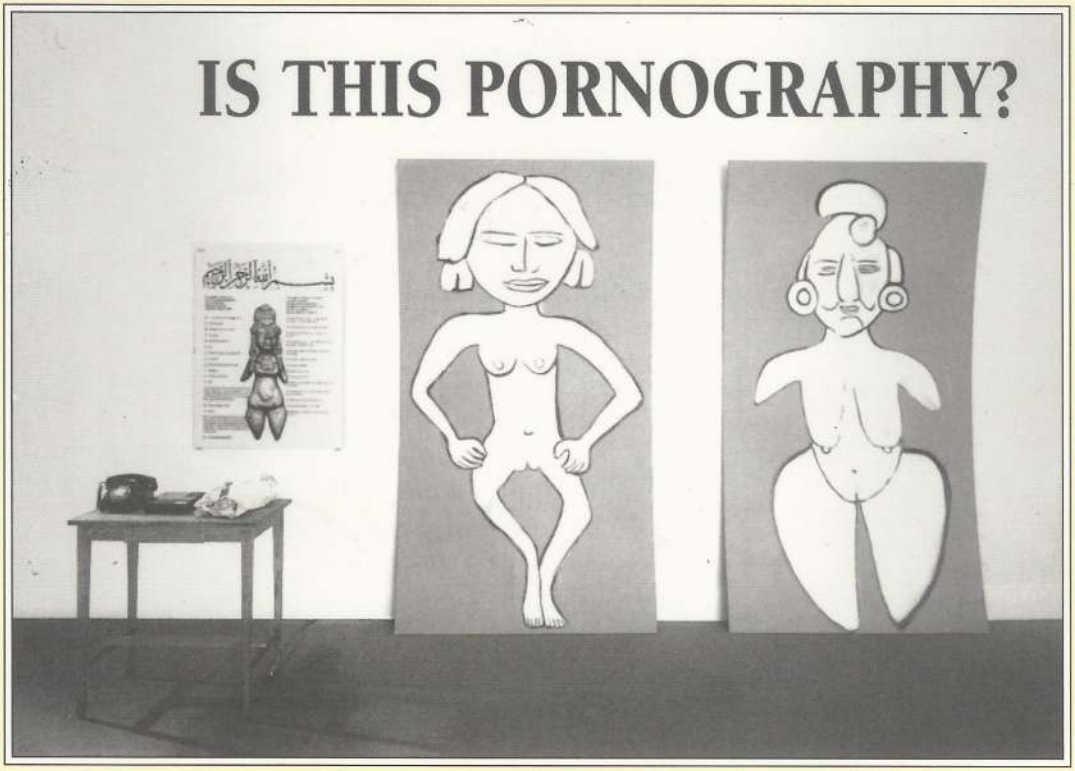
SANAT VE KURAM



Toplum ve Bilim

79 KIŞ 1998

ISSN 1300-9354

Lewis Johnson **Güzellik, tat ve tüketimcilik**

Ali Artun **Sanat tarihleri ve sanatın çağdaşlaşması**

Gülsüm Baydar Nalbantoğlu **Öteki mimarlıklar**

Türker Armaner **Sanatçı / Sanat yapıtı ilişkisi**

Zeynep Yasa Yaman **1950'lerde Türkiye'nin sanatsal ortamı**

Ali Ergur **Sanal gerçekliğin ideolojik bağlamı**

Sabri Yetkin-Erkan Serçe **İzmir Borsası ve Millî İktisat**

Ayşe Durakbaşa **Bir sempozyum: "Sınırda yaşamak..."**

Asena Günal **"Bilanço 1923-1998" Kongresi**

Toplum ve Bilim

79 KIŞ 1998

Lewis Johnson
Güzellik, tat ve tüketimcilik **7**

Ali Artun
Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması **24**

Gülsüm Baydar Nalbantoğlu
Öteki mimarlıklar: Tarih, kuram, pratik **66**

Türker Armaner
"Özne/Nesne" ikiliği açısından sanatçı/sanat yapıtı ilişkisi: Kant, Fichte, Hegel, Heidegger **81**

Zeynep Yasa Yaman
1950'li yılların sanatsal ortamı ve "temsil" sorunu **94**

Ali Ergur
Nergis harikalar diyarında: Sanal gerçekliğin ideolojik bağlamı **138**

Sabri Yetkin - Erkan Serçe
Ticari hayatın millileştirilmesi sürecinde Ticaret Borsaları: İzmir örneği (1891-1930) **162**

İLETİŞİ / DEĞİNİ

Ayşe Durakbaşa
Bir sempozyum ve 'modernliğimiz' üzerine düşünceler **189**

Asena Günal
"Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış" Uluslararası Kongresi üzerine **194**

KİTAP TANITIMI **198**

Robert Stam: **Bakhtin, kültürel eleştirellik ve sinema** (S. Arslan)

Toplum ve Bilim

ISSN 1300-9354

BİRİKİM YAYINCILIK
VE TİC. LTD. ŞTİ. ADINA SAHİBİ
Ömer Laçiner

YAYIN YÖNETMENİ
Tanıl Bora

YAZI KURULU
Ulus Baker • Necmi Erdoğan
Oğuz Işık • Orhan Koçak
Mahmut Mutman • Bülent Peker
Erol Taymaz • Meyda Yeğenoğlu

79. SAYI EDİTÖRÜ
Mahmut Mutman

YAYIN SEKRETERİ
Asena Günal

SORUMLU YAZIŞLERİ MÜDÜRÜ
Tanıl Bora

KAPAK VE SAYFA DÜZENİ TASARIM
Ali Artun • Ümit Kıvanç

UYGULAMA
Hüsnü Abbas

OFSET HAZIRLIK
İletişim Yayınları

İÇ BASKI VE CİLT
Şefik Matbaası

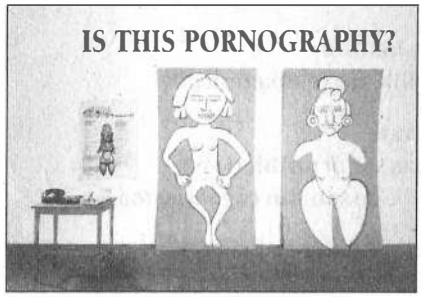
KAPAK BASKI
Sena Ofset

YAZIŞMA ADRESİ
Selânik Cad. 64/11
Kızılay 06640 Ankara
Tel. 312.425 36 00 • 312.425 20 71
Fax: 312.425 18 15

E-MAIL ADRESİ
toplumbilim@iletisim.com.tr.

BİRİKİM YAYINLARI
Klodfarer Cad. İletişim Han
Cağaloğlu 34400 İstanbul
Tel. 212.516 22 60 • Fax: 212.516 12 58

Toplum ve Bilim'de yayımlanan yazılar *Sociological Abstracts* indeksinde yeralmaktadır.



KAPAKTAKİ RESİM: Jamelie Hassan, *Disrupted Borders*, (der.) Sunil Gupta, Rivers Oram Press, Londra, 1993, s.115.

YAYIN DANIŞMA KURULU
Asaf Savaş Akat / Asu Aksoy
Tosun Arıcanlı / Korkut Boratav
Ayşe Buğra / Reşit Canbeyli
Ümit Sakallıoğlu / Alain Duben
Atila Eralp / Selçuk Esenbel
Sureia Faroqhi / Nilüfer Göle
Ümit Hassan / Fatma Işıkda
Huricihan İslamoğlu İnan
Kemal İnan / Ahmet İnsel
Deniz Kandiyoti / Nihal Kara
Reşat Kasaba / Ferda Keskin
Çağlar Keyder / Eser Köker
Levent Köker / Şerif Mardin
H. Ünal Nalbantoğlu / İlber Ortaylı
Oğuz Oyan / Ayşe Öncü
Doğan Özlem / Jale Parla
Mithat Sancar / Ömür Sezgin
İlkay Sunar / Burhan Şenatalar
Şirin Tekeli / İlhan Tekeli
İsenbike Togan / Zafer Toprak
İhsan Tunalı / Aydın Uğur
Galip Yalman / Faruk Yalvaç
Deniz Yenal / Zafer Yenal
Nurhan Yentürk

Bu sayıda...

Toplum ve Bilim'in elinizdeki sayısı güzel sanatlara ayrılmış bulunuyor. Bu sayıda çağdaş sanatın her önemli tartışma konusuna olmasa bile kimi temel konularına değinen yazıları biraraya getirdik ve Türkiye'de çağdaş sanatı da bunun dışında bırakmamaya özen gösterdik. Kant'ın özne ve estetik yargı kuramından tüketim kültürüne, Heidegger'e, sanat yapıtının sanatçı ile ilişkisine ve göreneksel sanat tarihi yazımına, Vasari'den çağdaş Hint ve Malezya mimarisine uzanırken amacımız doğru cevapları bilen değil soru soran yazıları biraraya getirmek oldu. Bir umudumuz da, bu sayıdaki kimi yazıların sanattaki modernizm aracılığıyla Türk modernizmi konusuna gitgide kısırlaşan siyasal tarih tartışmalarından daha farklı, taze bir bakış açısı getirmesi ihtimali.

"Güzellik, Tat ve Tüketimcilik" başlıklı kuramsal yazısında Lewis Johnson, tadın bir tüketim söylemi gibi alınabileceği noktasından başlıyor. Johnson'ın, Kant'ın güzelliğinin tecrübesi dediği şey içinde ortaya çıkan Kantçı tat sorunsalı ile tüketimcilik kültürünün ilgisini kurma çabası bu felsefeyi bir model olarak almaktan ziyade onun ister istemez kendi de tanımak zorunda kaldığı açmazları aracılığıyla bir tartışma başlatmayı amaçlamakta. Açmazları ve çelişkileri bizzat Kant'ta okuyabiliyorsak, tat üzerine bir söylem kurulabilir mi? Bu açmazlar kurulamayacağını mı gösterir? Tadı meşru kılma çabaları, bir yandan tüketimciliğin söylemi aştığını gösterirken, öte yandan da söylem tüketimciliğin imkânsızlığını, yani mutlak bir biçimde olumlanamayacağını göstererek işlemektedir. Kant, tat sözkonusu olduğu sürece karşı karşıya kaldığımızı söylediği yasasızlığı "duyguların iletilebilirliği", "sensus communis" (ortak duyu) gibi nosyonlar ile düşünmeyi önermişti. Johnson'un bir örneğini tartıştığı tüketimciliğe ilişkin katılımcı model önerileri ise Kant'ın tadın iletilebilirliği fikrini tekrarlamaktan öteye geçemezler. Johnson'a göre, bu yaklaşımların varsaydığı söylem kavramı, po-

litik ve kültürel aktiviteleri ideolojinin hegemonyasından kurtarmaya çalışırken ideolojiyi Kantçı saf aklın hegemonyasından kurtarmayı unutmuştur.

Sanat tarihi üzerine hacimli yazısında Ali Artun, bu disiplinin son yıllarda sıkça sözü edilen krizinden başlıyor. Krizi anlamlandırabilmek üzere, göreneksel sanat tarihi kavramlarının, sorunsallarının ve kurumlarının eleştirel bir dökümünü yaptıktan sonra, disipline son yıllarda yöneltilen eleştirilere değiniyor. Özellikle insanmerkezcilik üzerinde odaklaşan bu söylemlerin egemen pratiklerine direnmek kadar bunları onaylayan, pekiştiren yeni mantıkları harekete geçirebilmesi tehlikesine değinen Artun, Fredric Jameson'ın "pastiş" ve "şizofreni" kavramlarına dayanarak çağdaş kültürel biçimlere yönelttiği önemli eleştiri üzerinde duruyor. Krizin Türkiye'de çağdaş sanat biçimlerine yönelttiği önemli eleştiri üzerinde duruyor. Krizin Türkiye'de çağdaş sanat açısından ne ifade ettiği, edebileceği ise, Artun'un yazısının en ilginç noktalarından birisini oluşturuyor. Erken Cumhuriyet'in resmî sanatsal çabalarına işaret eden Artun, bu dönemin söylemlerinde, bir yandan sanatın modernleşmesi yaptırımı ileri sürülürken öte yandan Türklüğün kaybedilmemesi endişesine dikkati çekiyor ve bu tartışmalar aracılığıyla "uluslararası - ulusal", "sanat-devlet" karşıtlıkları çevresinde kurulan gerilimli alanı gözler önüne seriyor. Türk modernizmi Artun için hâlâ araştırılmamış, hikâyesi yazılmamış bir alan olarak kalıyor. Bu nedenle yazısını bitirirken dileği "kendi sanatımızda bir başka modernizmi okuyabilmek", resmî ve göreneksel tarihlerden farklı, başka metinlerin olasılıklarını araştırmak ve yeni bir kültürel coğrafya çıkarabilmek.

Gülsüm Baydar Nalbantoğlu'nun "Öteki Mimarlıklar: Tarih, Kuram, Pratik"te Artun'un Türk modernizmine ilişkin değindiği sorunlara mimarlık alanında ama değişik bir açıdan baktığı söylenebilir. Baydar-Nalbantoğlu'na göre, öteki mimarlıkların hikâyesi aslında mimarlığın "kendisinin" hikâyesini anlatır, ama soyut ve evrensel bir nesne olarak değil, Batı'nın hikâyesi olarak. Batı-dışı mimarlıkları görünürde tanımayan mimarlık kuramı ilginç bir dizi karşıtlık içinde kurulmuştur: mimarlık-yapı, çağdaş-göreneksel, uluslararası-yerel, Batı-Doğu. Bu ayrımlar, Avrupa'nın sömürgecilik deneyiminde başka mimarlıklarla karşı karşıya kalmasının getirdiği krizi imlemektedir, ve "öteki" mimarlık başından itibaren Batı mimarlığının evrensellik öykünmesinin aracısı kılınmıştır. Karşıtlıklar dizisinde birinci terimler hep mimarlığın içini, doğru ve evrensel olanı tanımlarken, ikinciler dışını, tam mimari olmayan birşeyleri ifade eder. Baydar Nalbantoğlu burada dikkatimizi Batı ile Batı-dışı arasındaki eşitsiz ilişkiye çekiyor ve Lacan'ın süzüş *(gaze)* kavramını kullanarak, özneyi özne yapan şeyin onun dışında tanımlandığını hatırlatıyor. Batı mimarlığı kendi "dışı"na dayanarak evrensel norm kurar ve bu "dış" Batılı terimlerle yazılır. Örneğin Batı-dışı mimarlık tarihsel olmayan, süslemeci bir üslupçulukla karakterize edilir. Ötekini betimlemede *yoksunluk* ve *aşırılığın* aynı anda kullanılması bu dili kullanan öznenin psişik ekonomisine işaret eder ve Baydar-Nalbantoğlu'na göre bu eko-

nomi tersine çevrilemez. Örneğin MOMA'nın ünlü "Mimarsız Mimarlık" sergisi, Batı'nın elitizmini eleştirerek öteki kültürlerin mimarlıklarına yol açmakla birlikte, öte yandan bu "hakkını verme" anlayışı içinde hâlâ mimarlık kuramını oluşturan karşıtlıkları korur. Sanayileşmiş ve ticarileşmiş Batı'ya karşı öteki mimarlıkları doğallığın temsilcisi gibi gören bu anlayış, kendini kayıp bir mimarinin "kurtarıcısı" ve ötekini yeni bir mimari "esin kaynağı" olarak sunar. Bölgesel ögelerin modernlikle karıştırıldığı sömürgecilik sonrası ulusal mimarlıklar da verili karşıtlıkları benimseyerek sürdürürler ve mimarlığın sorgulanmasını bir kez daha ertelerken bir "yenilik" olarak küresel pazarda yerlerini bulurlar. Bu nedenle Baydar Nalbantoğlu *başka* bir mimarlığın basitçe verili kültürel kimliklere dayanamayacağını, gövde ve mekân ilişkilerini sorgulamaya yönelmesi gerekliliğini ileri sürüyor. Bu yaşayan, mekân açan pratiğin örneğini de, endüstriyel artıklardan yararlanılarak yapılmış bir yerel mimari olan Hindistan'ın Chandigarh kentindeki Kaya Bahçesi'nde buluyor...

Türker Armaner, sanatçı-yapıt ilişkisini oldukça zorlu bir felsefi argümana girişerek inceliyor. Kant'tan Heidegger'e uzanan bu argüman hattı sanatçı-yapıt ikileminin aslında özne-nesne ikilemi olduğunu hatırlatarak başlıyor. Sanat yapıtı bir nesne olarak görülebilir mi? Özne ve nesne birbirinden bağımsız düşünülebilir mi? Ayrışmaları nerede başlar? Kant, Fichte ve Hegel'in ardarda birbirlerine yönelttikleri eleştirileri izleyen Armaner, son olarak Heidegger'in sanat yapıtının ve sanatçının kökenine sanatı yerleştiren görüşünü vurguluyor. Her sanat yapıtının bir "biraraya-getirme" olduğunu belirten Heidegger, Batı kültür tarihi içinde sanatın bu anlamından kayarak özne-nesne ikilemine dayanan temsiliyetçi bir sorunsalı ifade eder hale geldiğini gösterir. Heidegger için şiir ayrıcalıklı bir yer kazanır, çünkü "dil varlığın evidir". Sonuçta, sanat yapıtı yaratılmış bir nesne olarak sanatçıdan ayrılsa bile, bu yaratılmışlık sanatçının da ortaya çıktığı bir süreç ve sanatın şiirsel özü aracılığıyla varlığın ortaya çıkışıdır.

Zeynep Yasa Yaman ise, Türk modernizm tarihinin fırtınalı 1950'li yıllarının tartışmalarının ayrıntılı ve zengin bir dökümünü sunuyor bize. Yasa Yaman 1950'lerin sanat ortamını kavrayabilmek için öncelikle İkinci Dünya Savaşı sonrası yeni siyasal, ekonomik ve toplumsal koşulları kavramamız gerektiğini belirtiyor. Savaş öncesi erken Cumhuriyet'in romantik, coşkulu devrimci rüzgârı artık dinmiş, şimdi hem ulusal hem uluslararası düzeylerde yeni bir dünya ortaya çıkmıştır (dünyanın yeni patronu olarak ABD, içte ve dışta ekonomik ve politik liberalizasyon). Sanat ortamında, akademik kübizm sürerken soyut sanat tartışması ve köylü romantizmi yeni akımlar olarak başgöstermiştir. Dönemi büyük ölçüde belirleyen ise, soyut sanat ve figüratif/non-figüratif resim tartışmaları olmuştur. Yasa Yaman, Türk sanat ortamının Batı'nın "sıralamacı" sanat tarihi anlayışını benimsemesinin hep bir sonraki aşamayı yakalamak kaygısı içinde bir sürüklenmeye yol açtığını, bunun da geçmişi ve şimdiyi tartışmayı neredeyse imkânsız hale getirdiğini belirtmektedir. Benzer biçimde, 1950'li yılların so-

yut sanatı da ne kendi geleneğiyle ne de izlediği Batı'da soyut sanata yol açan geleneklerle hesaplaşma fırsatı bulamamıştır.

Ali Ergur, gün geçtikçe daha çok karşılaşmaya başladığımız "sanal gerçeklik" kavramını ne şekilde düşünmemiz gerektiği üzerine bize önemli ipuçları veren yazısında, geç-modernliğin felsefi bağlamının sanal gerçekliğin kuruluşunu nasıl belirlediğini ve ideolojik işlevlerini nasıl yönlendirdiğini gösteriyor. Sanal gerçeklik teknolojisindeki gelişmeleri, insan algılamasının ve duyu işlevlerinin gitgide daha fazla sarmalanabilmesinin kanıtı olarak ele alan Ergur, sanal gerçekliğin, toplumsal deneyime alternatif olabilecek bir teknoloji olduğu için, kültürel üretimin gerisindeki ideolojiyi çok daha belirgin bir şekilde gözler önüne serdiğini söylüyor. Ergur, bir hegemonya stratejisi olarak incelediği sanal gerçekliğin temsiller sisteminin nasıl genel bir küresel kapitalist stratejinin parçası olduğunu göstermek amacıyla sanal gerçekliğin ideolojik bağlamını oluşturan estetik stratejileri inceliyor ve sonuç olarak da, teknolojik gelişmenin kendisini değil onu belli bir ideolojik bağlamın yeniden üretilmesi için kurgulayabilen kapitalist örgütlenme modelini sorgulamayı öneriyor.

9 Eylül Üniversitesi'nin üretken sosyal tarihçilerinden Sabri Yetkin ve Erkan Serçe'nin 1891-1930 döneminde İzmir Borsası'nın millileştirilmesi üzerine incelemeleri, sayımızın "ampirik" yanını takviye ediyor. Bu makale, millî iktisat ideolojisinin "saha"ya uygulanma pratiği ve bu politikanın Cumhuriyet öncesi ile sonrası arasındaki sürekliliği hakkında zengin veriler sunuyor. Bu çalışmanın, Türkiye'nin ve Ege havzasının piyasa ilişkilerine intibakı sürecini, bu süreci "salt iktisadî" değil ideolojik bir düzenleme pratiği olarak yorumlayan bir bakışa katkısı olacaktır, sanırız.

"Sanat" konulu bu sayımız, *Toplum ve Bilim*'in 1998 dizisinin son sayısıydı. 1998'de *Toplum ve Bilim* okurlarına hayli çeşitlenen bir ağırlıklı konular yelpazesi açtık. 1999'da da bundan geri kalmayacağız. Önümüzdeki sayılar için öngördüğümüz ağırlıklı konular şöyle:

80. sayı (Bahar 1999): Doğu Asya ve modernleşme.

81. sayı (Yaz 1999): Türkçe edebiyat üstüne incelemeler.

82. sayı (Güz 1999): Almanya Türkleri - "melez" veya "ayrı" bir kimliğin ipuçları.

83. sayı (Kış 1999): Hukuk, demokrasi ve insan hakları.

Güzellik, tat* ve tüketimcilik**

*Lewis Johnson****

Geçen yıl Türkiye'de oturmaya ve çalışmaya gelmeden önce, burada bir süre kalmış İngiltere'den bir arkadaşım Türkiye'nin "Çok kapitalist bir toplum" olduğunu söylemişti. Bu ya da bir başka yorumla şimdi benzer bir söyleme katılmaya teşvik edilsem "Çok tüketimci bir toplum" diyebilirdim. Ama böyle yapsam, bir dizi varsayıma dayanan bir söylem tarafından çoktan rehin alınmama izin vermiş olurdum: Tüketimcilik ile kapitalizmi tanımlayıp bilebileceğimiz varsayımı değil yalnızca; her iki cümlenin göndergelerini, "o...dır" ları,**** ayırt edip bilebileceğimiz az çok mesafeli bir konuma gerileyerek Türk toplumunu temsil edebileceğimiz varsayımı da.

Böylesi varsayımların hizmetine girilmeksizin çalışmanın yalınkat olanaksızlığını söyleyecek değilim; ama bu yazıda yukarıdaki ifadelerin nasıl anlaşılıp kullanılabileceğiyle bağlantıları olan bir şeyi keşfetmek istiyorum. Kapitalizme, ya da doğrusu topluma dair tümel ya da tikel nosyonların değil yargı

(*) *Taste*'i karşılayacak 'tat'tan başka bir sözcük bulamadık. Elinizdeki yazının da temel bahislerinden birini oluşturan, Kant'ın üçüncü Kritik'indeki temel nosyon olan *taste* Kant'ta yargılar tablosunda yer almadığı için (toplumda birşeylere yol açan ama kendisine kavramsal olarak bütünüyle hakim olunamayan, dolayısıyla ne olduğu bilinemeyen bir şey olarak) kişisel yargıları çağıran 'beğeni'yi tercih etmiyoruz. Seçimimizi destekleyen belki daha da önemli bir şey ise, yazının, 'tadı' ağzın ekonomisi, yemek, tüketmekle birlikte tartışıyor olmasıdır – ç.n.

(**) Bu yazı, 1996'da Büyük Britanya ve İrlanda Sanat Tarihçileri Birliği'nin 'Güzellik?' başlıklı konferansının 'Tat' oturumunda sunulan yazının bir bölümünün bir hayli değiştirilmiş versiyonudur. Oturum ve konferans düzenleyicileri ile evvelki metinde içerilen bazı meselelere yeniden dönmeme olanak sağlayan Bilkent Üniversitesi'ne teşekkür ediyorum.

(***) Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarımı Bölümü.

(****) *"It's -es"*: Daha önceki 'Çok kapitalist bir toplum', 'Çok tüketimci bir toplum' cümlelerinin İngilizcesindeki, Türkçe'ye aktarılamayan belgisiz zamir özneler – ç.n.

gücüne* dair nosyonların keşfi: tüketimciliği daha iyi anlayabilmek için, yargı veren söylemlerin nasıl düşünüleceği, çeşitli örneklerinde ve özellikle bizatihi söylemi aştıkları durumda. Bu, tüketimcilik bir söylemdir ya da değildir demek değildir. Yalnızca aşırılıklarının her iki yönde ilerlediğini söylemektir: söylemler arasından ve etkinlikler ile olaylar "içine" doğru. Bu yazı tüketimciliğin tanımıyla değilse de bilhassa "etkinlikler" ile "olayların" özneliği söz konusu olduğundaki karar verilemezliğin araştırılmasıyla, etkinlik ve edilgenlik değerlerinin belirli bir anlatı içinde keşfedilecek soluklaşmaları, makas değiştirmeleri ile ilgilenecek. Eğer Türk toplumu Türk'se ve tüketimciyse, o zaman hiç değilse tam olarak neye iştirak ediyor olabileceğimize dair daha iyi bir anlayış ortaya çıkabilir. Daha açık söylenirse, bu yazı müracaat ediliyor gözüktüğü yer ve zamanlarda tüketimcilik üzerinedir.

Ama ne olarak müracaat ediliyor tüketimciliğe? Tüketimin mantığı, bu mantık olarak da tüketimin, tüketimciler haline gelişin olumlanışı olarak (sanki tüketim daha şimdi başlamış gibi). Böylesi bir olumlama kendini çoktan "öyle olduğunu söyleme" ye bulaşmış bulur: tüketimciler haline geldiğimizi söylemek. İddiam o ki bu olumlama söylemin ne salt akılsal -"ideolojik" denebilir- ne de sebepsiz** olan üretkenliğinin, verimliliğinin bir tipini açığa vurmaktır. Yalnızca yinelemenin sebebi hatta, bir bilgi çaresizliğine karşı bir savunma bile olsa. Bir şeyin Kantçı tat sorunsalı olarak kurtarılabileceği ve yeniden yaşanabileceği varsayılır: Kant'a göründüğü haliyle tat sorununa dayanan aklın antinomileri sorunsalıdır bu; meselenin bir kısmı söylemle alakalı, nerede ve ne zaman alakalı olduğunu ilgilendiren daha büyük kısmı bence Kant tarafından ayıklanmamış olsa bile.

Nietzsche bunu anlamış gözüküyor; ama Kant gibi Nietzsche de söylem olanağını felsefeleştirmediği için suçlamaya yöneldiği Kantçılık'tan kendini kurtaramadı.

Tüm bunlar Kantçı tat sorunsalını işin içine sokmakta, veya daha ziyade yeniden işin içine sokmaktadır. Göstermeye çalışacağım gibi, bu sorunsal bir sınırı ve bu sınırın geçilmesini tanımlar, ve aşağıda betimleyeceğim biçimlerde, tat tüketim hakkında bir söylem olarak anlaşılabildiği sürece tüketimciliğin tanımıyla ilişkilidir. Bu nedenle izleyen kanıtlama yukardaki argümanı doğrulamayı amaçlıyor: Tüketimciliğin bir söylem olarak anlaşılmasının, belirttiği şey kuşkusuz yalınkat söylem olmasa da, gerekli olduğu bir yol vardır; tüketimcilik bu nedenle bize genellikle bütünüyle açıklanamayacak bir şeyi belirtir; bir açıklama sıfatiyle de tüketimin olumlanışının olanağı diye tasvir edilebilecek kendi olanağını yitirir.

Tat hiçbir zaman bu olmadı. Her zaman bununla aynı şey olduysa bile. Bu

---

(*) Yazının Kant'ın üçüncü *Kritik*'i ile içli dışlı tartışma eksenlerini düşünerek, tek başına "yargı" olarak karşılanabilecek *judgement*'ı gerekli gördüğümüz yerlerde "yargı gücü" olarak çeviriyoruz – ç.n.

(**) İngilizce'deki *reason* sözcüğü hem "akıl" hem de "sebep" anlamındadır. Dolayısıyla "sebepsiz" olarak karşıladığımız *without reason* ifadesi, *reason* sözcüğünün önce gelen cümlecikteki akıl anlamıyla karşılıklılığı içinde, "akılla hiçbir bağı olmama" anlamında da düşünülmelidir – ç.n.

nasıl mümkündür? Tat bir şeyin tadılıyor olduğudur; bu nedenle yalnız kendisi değildir ve kendisinin olumlanışı olamaz. Bir ağız metaforu olarak bile yalnız şu aynı biçimde tatmaya ve konuşmaya muktedir olamayışın tuhaf göstergesi olabilir -yokolan, dağılan gösterenler ile bilinemez gösterilenler. Ama şu tat denilen laf olagelmiştir işte, ki basitçe bir ağız metaforu değildir, ancak bu metafor bizzat ağzın kendi dışına nakli -nakil edilişi- olarak kurulmadıkça. Ama bu nakliyat, muhtemel bir vecd veya tiksinti hali, söze ulaşır mı bu? Acaba söylem, kendini bir başka şeyde bulamayan bir şeyin konuşma faaliyeti, söze ve inanca mıhlanmış bedenlerin hareketi olamaz mı?

Durum kulağa inanılmaz gelse de (bunu düzanlamıyla ve yarı mantıksal olarak kastedebilirim: tat söylemi durumun kulağa inanılmaz ama aynı zamanda iyi, kötü ya da ikisinin karışımı olarak da gelebileceğidir) bedenlerin mıhlanışının bu 'topos'u, - bir imgeden diğerine kayış tat ile tüketimciliğin çatlaklarının biçimlenişlerinden biri olarak görünüyor. Bunun, tüketimciliğin geçenlerde yeniden teorize edildiği bir örnek içinde keşfine birazdan geleceğim. Ama önce tat tüketimcilik paralelizmini ve bu paralelizmin istikrarsızlığını sınayalım: tüketimciliğin aşılması olarak, tat öznesinin klasik rasyonalitesinin, makul ve kendini bilir tüketimcinin ötesine geçme olarak tat söylemi. Güzel sorusuna dönmek bu nedenle tadın tüketimin güvenilir düzenleyicisi olarak başarısızlığını göstermelidir: "Ekonomi" ölçülebilir tüketim edimlerinden oluşmadığı gibi tanımlanabilir edimlerden bile oluşmamıştır belki. Burada, tüketim olmadığı gibi tanımlanabilir tüketim edimleri de yoktur. Eğer ekonomiyle idare edilebilir, bilinebilir bir nesne ya da Bataille'cı bir "lüks ekonomisi" kastediliyorsa burada bir ekonomi yoktur; ne saf etken ne de saf edilgen olan hadiseler vardır -ne saf üretim ne de saf tüketim.

Güzel sorusu bizi hepimizi bağlayan bir zorluğa sürükler: deneyim ve onun temsil edilmesi sorularının zorluğu. Nietzsche şöyle yazmıştı:

> Bir şeyi güzel olarak deneyimlemek onu zorunlu olarak yanlış deneyimlemektir (Nietzsche, 1968: 424).

Bununla ne demek istemişti? Güzelliğin bakanın gözünde olduğu, bu da tanımı gereği öznel olduğu için kendinde-şey'in başka nesnel bir şey olduğunu mu? Sanıyorum Nietzsche'yi böyle temsil etmek deneyim ile deneyimin temsili sorusunu hafife almak olacaktır. Evet, nesne gibi bir şeyi temsil etmeye girişmiş özneden bir şeyler var burada. Ama *The Will to Power*'ın [Güç İstenci] 804'üncü bölümünden alınmış yukarıdaki metin yalnızca felsefi özne/nesne ile ilgili değil. Aşk ile yaşanın ışığında *"socius"* ile de ilgili:

> Güzelliğin en alışılmış olumlanışları birbirlerini kışkırtıp, gayrete getirir; estetik itki iş başında oldu mu başka yerlerde türeyen bütün bir güzellik güruhu "sözkonusu güzellik örneği" etrafında kristalize olur. Nesnel kalmak ya da yorumlayıcı, toplamsal, şiir-

leştirici gücü askıya almak olanaklı değildir (-sonuncusu güzelliğin olumlanışları zincirinin atağa kalkışıdır). "Güzel bir kadın" görüntüsü -

'Bu nedenle 1. güzellik yargısı miyoptur; yalnızca dolaysız sonuçları görür; 2. kendini esinlemiş nesneye bu nesnenin doğasına bütünüyle yabancı olan çeşitli güzel yargılarının çağrışımı *[association]* tarafından koşullanan bir büyü bahşeder. Bir şeyi güzel olarak deneyimlemek onu zorunlu olarak yanlış deneyimlemektir - (işte bu nedenledir ki, aşk evliliği toplumun bakış açısından en makul olmayan evlilik türüdür) (Derrida, 1987: 48).

Nietzsche'nin argümanı bizi sözkonusu tikel güzellik örneğine ait bir tür metinler-arasılığa taşıyor: Bir tür dünya düzenini destekleyip korumayı amaçlayan BM usulü bir tampon bölge olarak arametne değil; ancak üretkenlik, imgelenebilir bir matris, 'yorumlayıcı, toplamsal, şiirleştirici güç', kökensel bir an olarak arametne. Aşk evliliği 'toplumun bakış açısından' makul değildir; çünkü toplum aklın öznesi ve nesnesi olduğu sürece, üretkenlik güçlerini kendi içinde barındırarak, bir kendi dışı mantığını ve içindeki nesneler ile öznelerin idaresi ve kontrolü anlayışını koruyarak olduğu toplum olarak kalmayı ister.

Nietzsche'nin güzelin kökenselliği anlatımı paradoksal bir biçimde güzelin çoğulluğuna, 'çeşitli güzel yargılarının çağrışımı tarafından koşullanmışlığına' yaslanır gözüküyor. 804'üncü bölümde daha önce söylediği gibi, 'Zihin aslında içgüdüsel yargılar temelinde dolaysız tepkilerin frenlenmesidir.' Öyleyse yargı Nietzsche'ye göre bir çeşit saf tepki gibi ortaya çıkıyor. Ama bu nasıl mümkündür? Yargı en azından bir ibare, bir "X, Y'dir" değil midir? Nietzsche'nin 'içgüdüsel yargı'sı bizi bilinçdışı bir bölgeye, bir bastırılmış yargılar bölgesine çekiyor görünüyor. Burada Kant'a dönerek, bilinçdışından bir şeyleri serbest bırakabiliriz; tabii şu tat söyleminin üretkenliği içinde -içeriden bile olsa- tüketimciliğin aşılmasına ilişkin iddiada tadın yasanmasını yeniden keşfetmek üzere. Derrida'nın, Kant'ın yapıtı *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin yapıbozumunda ortaya koyduğu gibi, "güzelin yapısındaki söylemsellik" meselesidir bu (Derrida, 1987: 48).

Bilginin bakış açısından değerlendirildiğinde tat yargısının antinomisi açıktır. Bir yandan, 'herkesin kendi beğenisi *[taste]* olduğu sürece' tat yargısı 'kavramlar üzerinde temellenemez; çünkü öyle olsa tartışmaya açık olurdu'; Kant bunu '(kanıtlardan ulaşılmış karar)' diye açıklar. Öte yandan, 'Tat yargısı kavramlar üzerinde temellenir; çünkü başka türlü yargının çeşitliliğine rağmen konu üzerinde çekişme olmasına bile yer kalmazdı.' Haz ya da hatta acı yargılarının başka bilgi yargıları kadar 'evrensel kabul görmeyi talep ettikleri' sonucuna yönelik argümanın daha önceki ifade edilişini geliştiren Kant, antinominin ikinci önermesini '(bu yargıya başkalarının zorunlu olarak katılması talebi)' diye açıklar. Kant'ın antinomiye önerdiği çözüm belirlenimli *[determinate]* kavramlar ile belirlenimsizler *[indeterminate]* arasında bir ayrım yapmaktır: kullanımları duyusal sezginin nesnelerine maledilebilen, Kant'ın söyleyişiyle 'duyusal sezgiye karşılık gelmeye muktedir' kavramlar ile böyle kullanılamayan kav-

ramlar. Tat kavramının bir tek göndergesi yoktur, ne belirlenmiş bir nesne olarak -bir tat yargısının nesnesi yalnızca nesne değildir (Kant 'fenomenler'den sözediyor); ne de, basitçe, belirlenmiş bir özne olarak-çünkü Kant'a göre, tat yargısı bizi "içimizdeki duyular-üstü"ne gönderir. Kant, tuhaf bir biçimde paradoksal olan 'insanlığın duyularüstü temelleri'nin böylece keşfedildiğini iddia eder.

Kant, dalgalanmalarla işaret edilebilen belirlenimsiz kavramın bu manevralarının, bu yazı hamlelerinin 'aklı kendi kendisiyle uyumlu kılacaksak'.'yerinde' olduğunu itiraf eder (Kant, 1986: 205-6).

Aklın kendi kendisiyle ne tür bir uyumudur bu ama? Bu uyum eldeki meselenin bir tekrarı değil midir? Bir yargının estetik diye, yani Kant-öncesi uyumluluk, iyi-kurulmuşluk, güzellik olarak akıl anlamında tekrarı olarak eldeki mesele? Bununla birlikte davanın yasa koyucu sanatçı haline gelmiş eleştirel filozof tarafından böylece kapatılışının beri tarafında bizi nesne ve özneye aynı anda belirlenimsizce gönderen, tat yargılarının kavramsallığı operasyonlarının yasasızlığı durmaktadır.

Gene de bu yasasızlık, vahşet veya doğa hali değildir. Tadın yeni sınır sakinleri tada aşıkâne atılımlar kazandırdıklarına, üslupta devrimler yarattıklarına emin; her zaman çoktan varolan, sadakâtlerini aşacak sosyal dinamiklere kör halde toprakları sömürgeleştirmeye devam ededursun. Yasasızlık burada tat yargısının, imgelenmiş ya da imgelenebilir bir nesneden duyulan haz ve/veya acının yasasının yokluğu demektir. Kant'ın ideal nesnesi ile duyum arasında, rasyonel tüketimciden daha fazla bir şey vardır, ya da toplumsallığın (yargı üretme) yasalarına teslim olmuş yargıçtan fazla bir şey, yasanın mekanları olarak toplumsallıktan fazla bir şey.

Kant, belki de öyle yaptığını bilmeden bu yasasızlığı 'iletilebilirlik' *[communicability]* diye adlandırır. Kant'ın "Estetik Yargının Analitiği" çalışmasının başlangıç bölümü, üçüncü Kritik'teki belli başlı iddiasının yargının bir çeşit toplumsallığı, yukarıda Nietzsche'ye referansla tanımlandığı haliyle kökensellik olduğunu gösterecek biçimde yapıbozuma uğratılabilir. Etkinlik ve edilgenliğin değerleri ile anlamlarının (ne saf etkinlik vardır, ne de saf edilgenlik) bu yapıçözümü rasyonel bilgi nesneleri olarak ekonomi ve toplumun aşırılıklarını, birini diğeri aracılığıyla, sergileyebilir. Toplumsallığın akıl-aşırı türeyişi haline gelen kökensel çıkarım. Pozitivist sosyolojide olduğu gibi, tüketim kuralının ya da düzenliliklerinin muhafazakar figürü olarak "tat" kavramından ziyade, Jean-François Lyotard'ın "gösterge" diyeceği şey var elimizde. Lyotard'ın, Kant'ın Fransız Devrimi izahına ilişkin çözümlemesinde tarihin göstergesi dediği şey değil de, benzer biçimde Freud'culuğu yeniden kavramlaştırırken söylediği şey: anatomide bir organı geren kas anlamına gelen "tensor".* Ben de şunu eklemek istiyorum: "gerilmemiş" (Lyotard, 1989: 1-18, 393-411; 1991: 217-35).

(*) *Tensor*, anatomide 'bir organı geren kas' anlamındadır – ç.n.

İşte Kant'ın sonradan 'sensus communis' olarak adlandıracağı şeyin ilk sunumu:

> Tadın güzel olanı kavramlar aracılığıyla tanımlanabilir kılacak hiçbir nesnel kuralı olamaz; yani belirleyici temeli bir Nesnenin herhangi bir kavramı değil Öznenin hissidir. Belirlenimli kavramlar temelinde evrensel bir güzel kriteri sağlayacak bir tat ilkesi aramak yalnızca boşa emek harcamaktır; çünkü aranılan olanaksız ve içsel olarak çelişkili bir şeydir. Ama duyumun (haz ya da acı olarak) evrensel iletilebilirliğinde, uyumun içinde -ki bu iletilebilirlik de kavrama dayanmaz- bütün çağlar ve uluslar arasında belirli nesnelerin temsiline eşlik eden olanaklı en geniş anlaşmada empirik kriteri buluyoruz. Bu kriter, bir varsayımda bulunmak için çok zayıf ve yetersiz olsa da, tadın örneklerle desteklenmiş, derine kök salmış ve bütün insanlar tarafından paylaşılan, nesnelerin kendilerine verildiği formların takdirinden doğan anlaşmanın altında yatan temellerden türeyişini gösteriyor (Kant, 1986: 75).

'Güzel İdeali' adlı bölümün başındaki bu cümlelerin birlikte işleyişlerini, ardışık sözdizimlerini güzel bulursam ne olacak? Buldum mu? Bunu bilebilir miyim? Evet, bir şeyi bilebilirim; gerçek olmayan, bir nesne olmayan bir şeyi bilebilirim; güzelliğin evrensel ölçütünü ararken emek harcama fırsatını bana vereceği konusunda hakkında spekülasyon yapabileceğim "bir şey". Güzel *olmuş olanın [had been]* ne *olduğunu [was]* bulmaya çalışırken boşa emek harcayabileceğim. Öyleyse sizi bu 'bu'na ikna etmeye çalışabileceğim; ve varsayalım ki başarılı oldum. Ne kazanmış olacağım? Size ne iletmiş olacağım? Bir şey *[something]* mi? Belirli bir şey *[some thing]* değil; sabit ontolojik tutarlılığı olan hiçbir şey, kendinde elegelir olan hiçbir şey. Bir nesnenin kavramı değil. Felsefi konuşursak, bu anlamda hiçbir güvenilirliği olmayan bir şey. Öyleyse ne? Bir his? Bir çeşit his? Hoşnutluk mu, hoşnutsuzluk mu? Şimdi "bu"nun, bu "şey"in hakkında uyum, anlaşma halinde miyiz?

Bu cümlelerin sözdizimi ne kadar güzel olsa da bizi burada mantığa taşımaları tuhaf değil mi - hem de son derece muntazam bir tuhaflık? Bir şey üzerinde bir tür uyum '(hoşlanma ya da hoşnutsuzluk)' içinde olduğumuzu söyleyen mantık? 'Uyum' kendimizi aynı iyi hissi hissederken hissetmek anlamına gelmez. Uyum, sözkonusu hislerin kimliğinin, hakikatinin, hissediliyor olanın hakikatinin hesaplanışından önce bir iletişimin, bir hissin vuku buluşu nedeniyle ulaşılmış bir anlaşma eşiğiyle tanımlanır. Nasıl isterseniz öyle adlandırın; hoşlanma ya da hoşnutsuzluk; güzel ya da korkunç. Bir duyum iletiliyordu; iletilmiş bir duyum vardı. Orada sayfada hiçbir şey olmasa da, onları güzel bulmasanız bile, hissettiğim her ne idiyse, his her ne ise kendinize iletmiş olacaksınız -ister güzel deyin, ister korkunç; ister 'yüce' deyin ister 'vahşi', 'dingin' ya da 'kokuşmuş' - öyleyse onu size iletebilmiş olan 'Ben'dim. Şu anda artık ben olmasam da.

Güzelin analitiği sözkonusu olduğunda hiçkimse bir ada değildir. Mekânın etrafı çevrilebilir sabit, değişemez bünyeye sahip bir başka bölgesi değiliz hiçbirimiz.

Kaynağı belirlemek ya da "köklü temellerin" ne olduğunu bizim adımıza keşfetmek konusunda Kant'ın düşleri -ve tabii eğer böyle düşleri vardıysa- her ne idiyse farketmez.

Buna rağmen bir temele dair bir şey mi; bizi kim olduğumuzun mimarisine doğru yönlendiren; üzerine kendimizi inşa ettiğimiz şey?

Galiba denemenin yapısı bir mimari sözü veriyor. Mimari bir bina sözü veriyor. Ama Derrida'nın gösterdiği gibi, Kant'ın aksesuar* *(parergon)* dediği şeyler, böyle tematikler ve örneklerde estetik yargının nesnesini ve öznesini bulanıklaştırmak ve yerinden oynatmak üzere çalışıyor: binanın kolonları, sıra sütun benzeri çerçeve hem binadır hem de değildir; tıpkı tutkulu estetik yargıç için çerçevenin hem resim olduğu hem de olmadığı, bedenin giysilerinin hem beden olduğu hem de olmadığı gibi (bkz. Derrida, 1987: 37-82). Nesne hem özne değil hem de özne mi?

Bir karışıklık ve bir nakliyat vuku buldu. Sükunetle veya rahatlıkla olmasa da, Kant'ın metninde onu yerinden oynatan bir hareket başlamıştır artık. Bir sonraki paragraf şöyle başlıyor:

> Bu nedenle tadın bazı ürünlerine örnekleyici diye bakılır - bununla, başkalarının tat anlayışının taklit yoluyla edinilebileceği kastedilmeksizin. Çünkü tat kökensel *[original]* bir yeti olmak zorundadır; bir modeli taklit eden birisi ise başarısı ölçüsünde yetenek gösterse bile tadı yalnızca kendisi bu modelin eleştirmeni olduğu için sergiler (Kant, 1986: 75, vurgu Kant'ın).

Belki o gün öğleden sonra hafif bir esinti sayfalarını karıştırmak üzere odaya girmişken Kant bu cümlelere bir dipnot ekler:

> Söz sanatları bakımından tat modelleri ölü ve bilimsel bir dilde düzenlenmelidir; canlıları kaçınılmaz olarak yakalayan soylu ifadeleri değersizleştiren, yaygın olanları antikalaştıran ve yeni icat edilmişleri kısa bir tedavülden sonra eskiten değişimlere maruz kalmalarını önlemek için ölü; modanın kaprislerine tabi olmayan, kendine özgü sabit kurallara sahip bir gramere sahip olmasını sağlamak için bilimsel (Kant, 1986: 75).

Öyleyse yukarıdaki 'tadı yalnızca kendisi bu modelin eleştirmeni olduğu için sergiler' ifadesi hangi gramerin hükmü altında? Gramatik çoğul olduğunda gramer pek de hükmedemez: 'gibi'** bağlaç mı zarf mı? Tat ve onun modelleri sorusundaki açmazları Nietzsche'nin de sonradan tekrarlayacağı açmazları

(*) Kelime anlamı aksesuar olan *parergon*, Derrida'nın Kant'ın üçüncü Kritik'inin yapıçözümünde sıkça başvurarak gösterdiği gibi, 'yapıt dışı' 'yapıtın olması için ondan önce gelen' demektir: ergon iş, yapıt anlamındadır; bundan çıkarak *par-ergon* – ç.n.

(**) Kant'ın sözü geçen ifadesinin İngilizce'sindeki Türkçe'ye bağlaç anlamını esas alarak '-dığı için' halinde çevirdiğimiz *as* sözcüğü kastediliyor. *As* 'olmak'ı olmanın öznesine, Türkçe'de 'gibi'nin pek de veremediği, sürenin ve nesnesinin sabitlenemezliğini vurgulayarak bağlar; hatta yazar sürenin de özneye bağlandığı bir momentten bahsediyor – ç.n.

Kant burada bildiriyor: ve açmazlar sorunun sunulması imkânını bile etkiler. Eğer tat orijinalse hiçbir taklit derecesi onun edinilmesini sağlayamayacaktır. Ama tadın bu sunumu ancak onun temsiliyle *[representation]*, otantikliği de bir inotantiklikle bozulabilir: tadın temsili kendini kendisi olarak sunma, var kılma başarısızlığıdır; dönüştüğü şey, bunun nesnesi ve daha da ilginci zamanı bilinmez hale gelen 'sergilenişi'dir: tat kendini eleştirmenin sergisi olarak saklar, bununla birlikte bu saklama ortada bir gösterge, yani tat gibi bir şeyin olduğunun bir işaretleyicisi olabilmesi için zorunludur. Modellenmişin 'kendini'onun aracılığıyla modellenmiş tadının eleştirmeni gibi 'sergilediği' 'gibi' zarfı, tadın yetiştirilişi ile eğitiminin zamanını özneye, tadın öznesi olacak 'olana', tadı kökensel olarak üreten yargıca, bu fakülteye basitçe gramatik olarak ulanabilecek 'olana' bağlar.

Öyleyse Kant'ın dipnotu sorunun semptomudur. Tat yargılarının bütün olanaklı nesneleri -hiçbirini dışlamayan bir nosyon - tadın öznesinden ayırt edilemez hale gelir: sorunun aşkınsallığının talep ettiği gibi. Ama bu ayırt edilemezliğin kendisi basitçe aşkınsal değildir: 'söz sanatları'nınkiler de dahil olmak üzere olanaklı her tat nesnesine yapışır. Derrida, Kant'ın 'ölü ve bilimsel dil'e müracaatının hiçbir mutlak sebep *[reason]*, hiçbir saf sebep tarafından zorlanmamış bir hamlenin parçası olduğunu iddia ediyordu. Belki de Kant'ın bizim için modellemiş olduğu şeydir bu. Ama bu müraacat, diye iddia ediyor Derrida, zihni etkileyecek ve çökertecek biçimde daha da ötelere gider:

> Kant'ın metnini kazarken, insan zorunluluklarını hemen (bazen de hiçbir zaman) anlayamadığı Latince sözcüklerle karşılaşır; insana çürük alet edevat izlenimi veren, bir deliği olan ama tutacağı olmayan, güzel mi değil mi, bağımlı güzel mi bağımsız güzel mi olduğu anlaşılmayan araçlar (Derrida, 1987: 92).

Kant'ın latinizmleri tedavülden kalkmış, imkansız, çünkü hem saf hem katışık sözcüklerdir; tıpkı Derrida'nın Kant'ın Kritik'inde izlediği ve yeniden izlediği iş/aksesuar *[ergon/parergon]*, sanat yapıtı ve onun eki, ne yapıt ne de yapıt olmayan sorunsalı gibi. Ama Lyotard'ın bu eleştirel felsefenin bahsi olarak keşfettiği 'sensus communis', tadın ortak duyusu, ortak olan anlam ve ortaklığın anlamı gibi sanat modellerini ve nesnelerini, öznelerin modellenişini bu yeniden biçimlendirme arzusu bir zaman ve zamanın aşkınlığı 'icat etmek' zorundadır: Biçimlendirmenin zamanı ve biçimlendirmenin aşkınlığı, modanın ve onun ötekisinin karar verilemez üretim/yeniden üretimi.

Örneksel üretim sorunsalı Kant'ın metninde ve bence tüm diğer örneklerinde eğitimsiz bir modelleme üretkenliği sorunsalını beraberinde getirir: Örneğin Nietzsche'nin güzellik üzerine metninde, ama aynı zamanda tüketimciliğin geçenlerde yeniden teorize edildiği aşağıda tartışacağım bir metinde de. Tadın veya üslubun toplumsallığı sorununa yönelik araştırmaların Kant'ın bu iletilebilirliğin iletilmesi sorunsalını tekrar ettiğini göstermek istiyorum; eğer yerinde

bir latinizm kullanmak gerekirse, "sosyus"un işaretinin önceden tasavvur edilen toplumsallıktan başka bir şey haline gelmesidir bu. Mica Nava'nın *Changing Cultures: Feminism, Youth and Consumerism* [Değişen Kültürler: Feminizm, Gençlik ve Tüketimcilik] kitabında direnç ve radikalizm söylemlerine ilişkin olarak yaptığı bazı yeniden değerlendirmeleri tartışarak bitireceğim. Burada birbiriyle bağlantılı olarak iletişim ve iletilebilirlik ile politika ve toplum modelleri sorularını buluyoruz. Ama bu bağlantılama iletilebilirliğin iletişiminin temsil ettiği sorunsalı kaçırıyor. Kültürel süreçlere katılan bedenlerin çözülmelerine takılıp kalmış, katılım modeline dayanan bir tüketimci siyaset tesellisi öneriliyor bizlere, üstelik bunun melankolisine hiç değinilmeden.

Nava'nın metni, Marksizmden uzaklaşarak, feminist ve sosyalist olarak tanımlanmış ama yazarın tüketiciyi patronize etmediğini iddia ettiği bir konuma çekilmeyi öneriyor. Nava, Marksist sosyolojiyi üretimden türeyen ve ona geri dönen bir çıkarlar toplumu modeline dayandığı için suçluyor. Kitabın sonuç bölümü, bu gelenekten ayırtedilmiş ve tüketimcilikle yeniden birleştirilmiş bir politik angajmanın bazı şartlarını kurtarma önerisiyle geliyor. Katılım işte tam burada sanki bir daha keşfediliyor:

> ... geç yirminci yüzyıl Batı tüketimciliği bugüne kadar sandığımızdan daha devrimci tohumlar barındırıyor içinde. Daha şimdiden yeni seçmen toplulukları üretti (pazar yeri seçmenleri), topluma yeni ve epey farklı iktisadi, politik, kişisel, yaratıcı katılım yollarını olanaklı kılarak da modern yurttaşı yeni biçimlerde özgürleştirdi. Gücünün nelere sahip olduğu hâlâ hayal edilmek zorundadır (Nava, 1992: 199).

Katılımcı tüketim haline gelmiş katılımcı demokrasi mi? Bununla birlikte Nava'yı eleştirirken buradaki amacım politik teorinin böylesi yerdeğiştirmelerine ya da bu tüketimcilik savunularına bir son vermek değil. Amacım daha ziyade "tüketimcilik nedir?" sorusunu sormak. Ve Kant'çı tat analitiğinde ima edilen tada ilişkin bir "söylem" kurma meselesinin radikalliğine geri dönmeksizin, bu soruya anlamlı bir yanıt verme çabasının başarısızlığını göstermek.

Nava bir anlamda bu zorluğun farkında. 'Tüketimcilik ve Çelişkileri' başlıklı bölümünde görüldüğü kadarıyla Foucaultcu bir söylem nosyonuna başvurarak (biraz dramatik olarak 'Tüketimcilik ve iktidar: Satınalmayı yeniden gözden geçirmek' başlığı verilmiş yukarıdaki alıntının yapıldığı bitiriş bölümünde yaptığının bu olduğu anlaşılabileceği gibi) şöyle yazıyor:

> Tüketimcilik iktisadi etkinlikten çok daha fazlasını anlatır: aynı zamanda düşler ve teselli, iletişim ve yüzleşme, imge ve kimlik hakkındadır. Cinsellik gibi o da parçalı ve çelişkili bir söylemler çokluğundan oluşmuştur (Nava, 1992: 167).

Nava, Foucault'nun aksine baştan itibaren cinsellik söylemleri çokluğunu vurguluyor (bana öyle geliyor ki, Foucault cinselliğin 'bastırılmasının' monolo-

jikliğini yerinden oynatmaya çalıştı ve bunu başaramadı);[1] yine Foucault'nun aksine, ama bu kez daha sorunlu olarak, cinselliğe eşlik eden bir parçalanmadan bahsediyor. Burada tasavvur edilen özne için bir koşul ileri sürülüyor; cinselliği parçalanmamış ve talepleri -tüketimci ya da ne derseniz deyin- sahiplenme talep ediyor görünen biçimde metin boyunca yankılanan bir özne; örneğin, daha ileriye gitmeye hiç gerek yok, tüketimciliğin "iletişim ve *yüzleşme*, imge ve kimlik" hakkında olduğu söyleniyor.

Meseleleri burada yeniden müzakere etmenin kolay ve basit bir yolu yok. Ama ne kadar kısmi olsa da Nava'nın yüzleşmeyi keşfi, iletişimde bahis konusu olanın ne olduğu yeniden tasarlanarak yerinden oynatılabilir. Özellikle, Kantçı anlamda iletilebilirlikle Nava'nın iletişim diye tanımladığı sorun olarak uğraşılabileceğinin anlaşılabileceğini anlarsak, yüzleşmenin etkileri böylece en azından daha iyi anlaşılabilir. Üslup, kültürel kimlik, altkültür ve akla gelen her şey hakkında buraya akın etmeye yeltenen sorular dizisi yavaşlatılabilir; böylece socius'ın politik kaderi hakkındaki panik, entelektüel polislik biçiminde sonuçlanmayabilir. Neyse ki Nava bu soruları zaten çoktan ileriyi gözeten bir kontrol kipine (en ilginci de reklamcılığınkine) sarmalanmış çıkarlarla bağlantılayan bir yolda izliyor.

Bölümün başlığı 'Seçicilik mi Aldatılmışlık mı? Reklam/Sanat'ın Tüketicileri Olarak Gençler'. Cevap da 'ikisi de değil' gibi gözüküyor. Nava'nın incelemesinin ikili bir hedefi vardır: ilki gençlerin reklamları nasıl izlediklerini anlamaya çalışmak; ikincisi oğlu Orson'la birlikte Nikaragua kahvesi satmak üzere tasarımlanmış bir reklam üretmek. Nikaragua kahvesinin, bir dereceye kadar çokuluslu çıkarların kontrolünden uzakta, satın alındıklarında yoksullukları giderilebilecek insanlar tarafından küçük çiftliklerde üretildiği düşünülürse, bu örnekte tüketicilerin gücü zaten güç çoktan kapitalist üretim biçimi ilişkilerinin analiziyle desteklenir. Böylece amaç, gençlere güne uygun bir çağrı çıkarmak gibi görünüyor; bu durumda politik analiz tarafından gerekçelendirilmiş bir güne uygunluk. Böylece güne uygunluk zorunlu yandaş ve potansiyel düşman olarak görünüyor.

Bırakalım bu da böyle olsun; reklamcılık anlatısı ve bu sürecin belirsizlikleri, sonuçlar bakımından yargılandığında yine de özellikle kafa karıştırıcı. Nava, '"entelektüel olarak çok zeki olmadıkları" zaman bile' görüldüğü kadarıyla ikna edilmesi zor olan genç izleyicinin 'övgüsünü' kazanmak için herhangi bir reklam biçimi ya da üslubuna güvenilip güvenilemeyeceği konusundaki şüphesini itiraf eden 'kafası karışmış bir reklamcı' ile yapılmış bir söyleşiyi aktarıyor. Aşağıdaki ifadeden sözkonusu gençlerin çocuk olmadıkları açık, ama bu çocuk-ol-

1 'Baskıcı Varsayım' başlıklı açılış bölümünden itibaren Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*'nin yapısında ve heterojenliğinde sergilenen bu başarısızlığın zorunlu olduğunu düşünüyorum: cinselliğin monolojik bastırılışı yerinden oynatılamaz; çünkü meydana gelmemiştir: metafizik bir kavram olarak 'cinselliğin' yapısı çözülmelidir.

mama statüsünün, yani konuşma kapasitelerinin yanıtları yoluyla neyi garanti ettiği hiç de açık değil:

> Gençlerin eşsiz bir reklam grameri hakimiyeti var... noktalı virgülün görsel eşdeğerini sezgisel biçimde kavrıyorlar (Nava, 1992: 172).

Cahillik bu kez hiperbolik bir tarzda geri dönüyor. Gençler reklamları izleyip ürünleri satın alıyor; ama nedeni çok da açık değil. Aslında 'kafası karışmış reklamcı' yalnızca işini yapıyor: reklam kampanyasının başarılı olacağını iddia edemeyeceği zaman bunun, belli bir aşamada daha iyi yürütülebilecek bir nedenden dolayı (burada gramer) olacağını ima edecektir. İşte reklamcılığın geleceği. Böylesi bir gelecekle hiç ilgilenmeyen genç ya da yaşlı izleyici açıkça sapkındır: reklam iyi olduğu için satın alır; reklam kötü olduğu için satın alır.

Belli anlamlarda reklamların 'kodlarının çözüldüğüne' inanmıyor değilim. Ama gramerin Chomskyci bir 'derin-yapı' olmayışı gibi bir reklamın okunabilirliği de esinleyebileceği davranış tarafından kanıtlanmaz. Gramerin edimselliği - doğru olduklarını bilmeden doğru cümleler konuşmak - reklama verilen cevaplarla kıyaslanabilir: sanki doğru gramerin doğru olduğunu biliyormuşuz, kesinlikle biliyormuşuz gibi; sanki imgelerin sekans ve montajlarının bir noktalı virgülünkiyle kıyaslanabilecek bir anlamı olduğunu biliyormuşuz, bilebilirmişiz gibi - aslında sorunun takibi basit bir analojiden daha fazlası olmasına rağmen. Sanıyorum ki burada ortaya çıkan, gençlerin içinde yer aldıkları, bir analitiğin teşhisini aşarak iletilebilirlik meselesine doğru işaret eden, noktalı virgülün güvenilir ya da hatta yeterli bir temsili olmaktan ziyade bir figürü olduğu bir çeşit yazma/yazılmadır.

Ve gençlerin içinde tam olarak gözlenemeyeceği bir yazı. Reklamcıların erdemli ya da erdemsiz arzularına rağmen. Nava, bu anın metnindeki anlamını belirlemeyi başaramıyor ve bunun yerine, başlığının vaadettiği gibi, kültür ve metalar hakkında, iletilebilirliğin belirsizliklerini özellikle bastıran, bir argümana geçiyor:

> Bütün kültürel formlar [Nava'nın şarkı, kurmaca yazı, oyun ve güzel sanatları içerdiğini söylediği] aynı zamanda satış işine dahildir. Bu bir dizi yolda gerçekleşir. Her şeyden önce, belki de en tanıdık haliyle, sanat nesnelerinin kendileri metalar olarak kurulmuşlardır ve zenginliğin sembolik belirticileri oldukları kadar yatırım olarak da alınıp satılırlar. Bir Matisse tablosuna sahip olmak sahibini Levis marka bir pantolonun sahibiyle mülkiyet ve üslup hakkında genel olarak tanınmış bir çağrışımlar zinciri işaretleyerek tamamen aynı biçimde düzanlamlar *[denote]* (Nava, 1992: 177; vurgular benim).

'Mülkiyet ve üslup hakkında genel olarak tanınmış çağrışımlar zinciri' 'işaretledikleri' şöyle dursun, bir tabloyla bir jean pantolonun aynı biçimde 'düzanlamladığı' yargısı bana yanlış gözüküyor. Belli bir çağrışımlar zincirinden bah-

sedilebilir; ama bu ne başı ve sonu bilinen, bilinebilir ne de bu nedenle kullanım, dönüşüm, parodi, patos ya da saygı olanakları dışında bir şeydir. Bir koda saygı göstermek ya da gösteriyor gözükmek zincire inanmaktır. Hiçbir kullanım da yalınkat saygılı değildir: saygı efekti -sinematik terminolojinin ardından saygı 'özel efekti' olarak da adlandırabiliriz- yorum için rezerve edilebilir. Böylece de düzanlamlama kodun bir ögesinin en saygılı kullanımı olacaktır; kodun başka hiçbir öğesini rahatsız etmeden.

Bana öyle geliyor ki yararlı olmaları için Nava'nın koşullarının ray değiştirmesi gerekiyor: tam da bu durumda, aralarına 'zenginliğin' de katılabileceği sembolik 'yatırım' işaretleyicileri olacaktır; yatırımlar da daha çok Freud'un 'cathexisler'olarak adlandırdığı, benim 'iliştirmeler' olarak yeniden çevirebileceğim şeye benzeyecektir: libidinal enerjiler ile onların temsilcileri ya da 'takdimcileri' (ya da en iyisi ikisinin karar kılınamaz karışımları); böylece de sembolik olarak iletişirler (para bu ve aynı zamanda Marx'ın gösterdiği gibi 'değişimin soyut aracısı' olabilecektir). Ama çağrışım 'zincirlerinin' başı ve sonuna olan bu inanç, bir gruba gerçekten ait olmanın ve onun tarafından gerçekten dışlanmanın olasılığına inanmayı üretir ya da en azından destekler. Dinamikler bundan daha karmaşıktır; ve hepsi de etkilerini üretmeye çalışan, etken ve edilgenin faal birbirine karışması anlamında ekonomilerdir: Ama şurası kesin; bilinen hiçbir şekilde değilse bile bir şekilde iletilen iletilebilirliğin iletişimi, Kant'ın anladığı anlamda 'Nesne', bir 'şey' olarak temsil edilme olasılıkları olmazsa hiçbir kültürel form yoktur.

Söylenenler kültürel çalışmalar ya da sanat sosyolojisi dersi vermeyi değil, bir tür 'çağrı'nın hatırlatılmasını amaçlıyor: belirli bir özelliği olmaksızın belki; ama asla tüketimci diye yeterli olarak temsil edilemeyecek, tüketimci olarak daha da az savunulabilecek ve hatta kültürel diye temsil edilip savunulamayacak (bahsi kendi içinde yeralmayan), bizi yapısı ve etkisine zaten çoktan dahil etmiş kültürele bir çağrı. Hazların ve acıların nitelenebilirlikleri iletilemiyorken bile iletilebilirlik iletilebilir. Tüketimcilik bir söylem olarak kendini olumlu ya da olumsuz tat yargıları ve üslupla tamamlar; ama özsel olarak bu değildir ve olamaz.

Öyleyse nedir? Yukarıda değindiğim gibi tüketimcilik tüketimin aklı [sebebi] olarak düşünülmelidir. Bu akıl Kant'ın söyleyeceği gibi saf değildir; bu nedenle de, heterojen biçimlerde, 'ideolojik' olduğunu söylemek anlamlıdır. Ama bu 'biçimleri' bir ideoloji bilimi içinde senteze ulaştırmanın olanaklı olduğuna inanmıyorum. Belki de ideoloji-kritik fantazisi olan bu fantazi, iyi yaşam tarzı olarak tüketimciliğin başka bir şeye (ne çare ki hakikate) inananlar için temsil ettiği zorluklara karşı bir savunmadır. Bu zorluğun işaretini bir söylem olarak tüketimcilik sorununda bulduğumuzu düşünüyorum, ki bu söylem, paradoksal biçimde adeta olanaklıyı olanaklıya dönüştürerek, kendi sınırını kendi ötesine taşıyarak, ima ettiği gelecekle bir yaşam tarzına inanma biçiminde tezahür ediyor.

Çeşitli durumlarında yaşamın vaatleri böyle olabilir. Bu da beni Nietzsche'ye ve onun güzellik ile hata anlatısına geri getiriyor. Nietzsche'nin güzele ilişkin açıklaması istikrarsız bir ayrımla ikiye bölünebilir: sadece kendini ilgilendiren bir şeyi tecrübe etmek hakkında yanılmakla, yani bir nesne gibi bir şeyi tecrübe etmeme yanılgısıyla, kendini tecrübe etmeme yanılgısı, sanki insan bir nesneden başka bir şeyi -felsefecinin tadının örnek nesnesini- tecrübe edebilirmiş gibi, sanki bir başkası adına tecrübe etme. Bu nedenle tadın saf olumlaması, yalnızca tada dayanan bir olumlama yoktur. Bunun anlamı böylesi her olumlamanın tüketimci mantık ve söylemleri amaçladığı ya da onlara geri döndürülebileceğidir. Bu da tüketimci söylemin tek bir modeli, faaliyetinin saf bir örneği, alıntılanmasının tek bir sınırı olmadığı anlamına gelir. Foucaultcu söylem faaliyeti -olanaklı kılmak- burada hayali bir sonsuzluğa açılır.

Görünürde yakından ilişkili tat söylemi ise, toplumsal yaşamın yalınkat rasyonalitelerinden kaçan özne ve nesnenin belirli toplanışlarında, toplumsallıkları görünürde var kılan tüketimciliğin başarısızlığına işaret ederek bu sınırı yeniden çizmeye başlar.

Sonek

Yukarıdaki makalenin sonuna doğru, sorulabilecek ve bir cevaba cüret edilebilecek bir soru atlandı. Aslında bulabildiğim tek olanaklı cevap o. Eğer tüketimcilik belirli bir haklılıkla 'ideolojik' diye adlandırılabilecek başka söylemsel faaliyetlerle birlikte 'hayali bir son'suzluğa' açılıyorsa, bu son'suzluk nasıl tanınabilecek ya da en azından düşünülebilecektir? Bir söylem tarafından sunulmuş Foucaultcu sonsuzluktan gerçekten de nasıl farklı olacaktır? O söylemi kendi ucuna, yani söylemin gerekçelendirilmesinin içinde faaliyet gösterdiği limitin ötesine iten nihilist bir anı kendi içinde barındırarak.

Birçok aday şimdiden kendini öne sürüyor: tüketimcilik (yasanın temsili karşısında değilse bile) yasanın karşısında başarısızlığa uğruyor; belki yaşamın temsilcileri karşısında da - söylem tüketimciyi temsil ettiği gibi tüketileni de temsil eder; tüketebilen de sırası gelince tüketilebilir. Buna karşı önlemler alan emirler tüketimcilik içinde ve tüketimcilik tarafından barındırılamaz. Bu kadarı açık olsa gerek.

Belki de henüz bildiğim ya da bilebileceğimden daha fazla vakalarda yukarıdaki metne dadanmış, aynı zamanda tüketimciliğe de dadanmış olabilecek daha inatçı bir figür vardır. Bu, yıkımın figürüdür. Ne kadar çok tekrar etse de 'inatçı' diye adlandırılmamalı belki de bu; ve Lacan'a güvenirsek eğer insanların tüketim ve -oldukça şaşırtıcı biçimde- sembolizasyon süreçlerine katılmalarının başlangıcı olarak tekrarlanmıştır. Bu yıkım Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis* kitabında güzelliğin önemi [anlamı; *significance*] üzerine araştırmasında (yine de bu önemin [anlamın] anlamına bağlanabilecek tanınmamış bir arzu

tarafından nitelenebilir bir araştırma) güzellik, arzu ve yıkım arasında karşılıklı bir ilişkiyi ifade ediyor. Bu karşılıklı ilişki, içinde Lacan'ın bana güzelliğin zamansallığını kavramayı başaramıyor gözüktüğü kısa bir fıkra içinde yoğunlaşmıştır; bir zamansallık ki yas tutmayı davet eder ve sonuç olarak insaninin ve arzunun bir tür melankolisi olarak ortaya çıkar - Nava'daki politiğin melankolisinin psişik düzeyde bir tür ikizi.

Söz konusu pasaj şu:

> İnsanın dünyadan geçişini, ayakizini, işaretini, izini, dokunuşunu tanımak hiçbir zaman sorun olmamıştır; dev bir istiridye kabuğu birikintisinin bulunduğu yerde açıkça sadece insan bulunmuştur. Jeolojik çağlar da düzeni tanımamızı sağlayan kendi artıklarını bırakmıştır. Ama çöp yığını insani boyutun öyle bir yanıdır ki bunda yanılmak hata olur (Lacan, 1997: 233).

Lacan'ın güzellik yorumu karmaşıktır ama açık seçik yapılanmıştır. Psikoanalizin 'etiği', iyinin işlevinin arzunun önünde bir engel olarak anlaşılmasını, güzelin işlevininse arzuya bir geçit bulmanın aracı olmasını gerektirir. Güzel işlevi bunu yapar; çünkü arzuya dayanmamızı sağlar. Güzel Lacan'a göre bir çeşit paradokstur: 'arzunun ışını hem yansır hem de kırılır' ifadesiyle, arzunun hem geriye döndüğü -ve böylece de bir nesne duygusu yaratıldığı- ama aynı zamanda sudan geçerken eğilen ve belki neredeyse kırılan ışık ışını gibi saptığı ve yer değiştirdiği düşünülürse Kantçı bir güzellik nosyonuyla bir tür yakınlığa işaret eder.

Lacan bana bu ışının kırılmasını istemiş gibi görünüyor. Sofokles'in Antigone'si, özellikle de koronun oyunun kadın kahramanını güzel ve dehşet verici olarak temsili üzerine uzun yorumu [Lacan'ın] trajedinin fonksiyonu olarak acıma ve korkunun bir tür Aristotelesçi 'katharsisini' onaylayan trajik güzel anlayışının karmaşık bir örneklendirmesini verir. Lacan belki de 'fonksiyon' terimi düzeyinde sorgulanmalıdır - bozuk işliyor olabilseler de iyi ve güzel işlevlerindeki farklı biçimlerinde oldukları gibi. Belki de Lacan'ın güzelliğin zulmü ya da zorbalığı, yani koroya göre Antigone'nin Tanrıların alanına geçmesi, ve Antigone'nin buna duyduğu utanç dolu hiddet üzerinde odaklanması bir karışıklık içeriyor: zorbalığın Antigone'nin olmasının, Antigone'nin kentten sürülmesinin ve Tanrıça olarak yeniden sunulmasının yaşamın onu terkettiğini göstermesi - bu Lacan'ın yerinde olarak "iki ölüm arasında" diye betimlediği bir yaşam olsa bile. Sanırım Lacan bu güzelliğin zorbalığının anlamını yerinden oynatmaya ve onu iki tarafca (Antigone ve koro) paylaşılmış olarak göstermeye yelteniyor: ortak bir nesne etrafında ortak bir güzellik duyusu, bu belki sapkın bir nesne olsa bile.

Freud'cu anlamda yerinden oynatma burada işlemez ama. Lacan arzunun ışınını kırıyor, onu özgül bir nesneye, Antigone figürüne doğru yansıtıyor. Teatral bir figür olarak Antigone'nin kimliğinin belirsizliği, bu zorbalık duygusunun Lacan'ın kuramındaki güzelin sıkı sıkıya paradoksal statüsünü kanıtlamasına izin veriyor. Antigone figürü bir yoğunlaşmadır - arzunun Freud'daki diğer "ten-

sor"u. Ama bu tam anlamıyla analitik bir rasyonalitedir ve tözselleştirilmemelidir. Sanırım Lacan'ın düştüğü hata da bu. Antigone, koronun güzel dediği midir, ki Lacan'ın sözünü ettiği odur, yoksa güzelliğin zorbaca tecavüzü duygusuna yol açan şu Antigone sahnede mi güzeldir? Belirsizlik kalır, ve yerinden oynatılmış güzellik ismin etrafında yakalanır, tutuklanır.

Lacan'ın metinomiye yedirdiği (Antigone vakasında ise Antigone'nin bir parça için bütün haline gelmesiyle tersine çevirdiği) Freud'cü yerinden oynatma bir tehir edilmiş eylem zamansallığı içerir. Yerinden oynatmanın vuku bulduğu -Lyotard'ın teriminin semantik alanını kullanmayı sürdürürsek- ancak şu ya da bu figürasyondaki burkulmayla dolaylı olarak 'bildirilir': bir anlam tamamlanmamışlığı. Ve bu tamamlanmamışlık radikal olabilir. Barthes'a kadar götürülebileceğini düşündüğüm, arzunun figürü olarak metinomi nosyonunun etkili rolü metaforu görünürdeki aşıp geçmesine dayanır: ikame olarak metafor, vardiya olarak metinomi; ya da 'mantık' böyle işliyor görünüyor. Ama Freud'cü yerinden oynatmayı baştan yüklersek tamamlanmamışlığın öylece kalan bir şey olduğunu söylemeliyiz - ve herhangi bir teorisizmle doygunlaştırılmaması, doldurulmaması gereken bir şey.

Lacan'ın istiridye kabukları konusundaki anekdotunun hakkında o denli yüksek sesle konuştuğu yıkım meselesi ışığı altında bile. İstiridyelerin afrodiziyak olarak yenmesi bir rastlantı mı? Lacan, *'dev* bir istiridye kabuğu birikintisi'nin insanın 'geçişini' sergilediği noktasında ısrarıyla arzunun bir tür yüce figürünü mü kastediyor? Dev, insanın dünyadan geçişinin tanınmasının -sorunsuz- göstergesi olabilmek için ne kadar dev olmak zorunda olacaktır?

Sanıyorum burada yoğunlaşma ve yerinden oynatma var. Bir göstergenin üretiminin, yine de Eros'un bir göstergesi olan (göstergeler potansiyel olarak her zaman birden çok bir şeyin göstergesidir) bir tahripkarlığın yoğunlaşması mı? Thanatos'un düşmanı olan? Lacan'a göre yerinden oynatma, yeterince sorunsal olmadığı için sorunsal olan göstergenin kuruluşu sorunsalı etrafında faaliyet gösterir.

İnsanın göstergesi dev gibi, 'dev gibi bir birikinti' olduğu için mi insanın göstergesi (yalnız insan mı biriktirir?); yoksa 'çöp yığını' gibi, bir yığın ve 'jeolojik çağların artığı' gibi bir düzeni mi var; bir düzen yığını mı? (Burada Fransızca'daki 'ordure' kelimesi üzerinde, diller arasında yankı yapabilecek bir oyun var; ama emek harcamamaya çalışacağım.) Lacan işleri düzeltmemizi istiyor; insani boyutu elimizden geldiği kadar tasnif etmemizi.

Basitçe karşı çıkmayacağım bu arzuya.

Ona eşlik eden beceriksiz yerinden oynatmaları ve Lacan'ın yalnızca Sofokles'te değil istiridye yığınında da 'duyduğu', yukarıda adlandırdığım 'çağrıyı' belirtmek yeter. Lacan'ın iletilebilirlik süreçlerine takılmış araştırmaları anlamlama, 'tahrip etme' ve 'üreme', tüketme ve bitirme arasındaki ilişkilerin belirsizliğini keşfediyor. Ve masalın sonuna yaklaştıkça verdiği kıssadan hisse, yenebilir

istridyenin, Lacan'ın "genel iyinin, iyinin siyasetinin sınırındaki mezarlık" dediği yerde kabuklarının heykel gibi yığılmasıyla selamete eremeyeceğidir: yıkım, kısmen fantazmatik, kalır (kısmen ama bütünün işleyişini belirleyen bir kısım); tüketimcilik, bir dizi malın* *(good)*, kendi imkansızlığına karşı en son defansif formasyonudur.

Çeviri *Bülent Eken*

KAYNAKÇA

Derrida, J. (1987) *The Truth in Painting*, çev. G. Bennington ve I. Macleod, University of Chicago Press, Chicago ve Londra.

Kant, I. (1986) *Critique of Judgement*, çev. J.C. Meredith, Oxford University Press, Oxford.

Lacan, J. (1997) *The Seminer of Jacques Lacan: Book VII, The Ethics of Psychoanalysis 1959-60*, çev. Dennis Porter, W.W. Norton and Co., New York ve Londra.

Lyotard, J.F. (1989) 'The tensor' ve 'The sign of history', der. A. Benjamin, *The Lyotard Reader* içinde, Blackwell, Oxford.

Lyotard, J.F. (1991) 'Sensus communis', der. E. Cadava, P. Connor ve J.L. Nancy, *Who Comes after the Subject* içinde, Routledge, New York ve Londra.

Nava, M. (1992) *Changing Cultures: Feminism, Youth and Consumerism*, Sage Publications, Londra.

Nietzsche, F. (1968) *The Will to Power*, çev. W. Kaufmann ve R.J. Hollingdale, Vintage Books, New York.

(*) 'Mal', 'meta' anlamındaki *good*'un eşseslisinin anlamı 'iyi'dir – ç.n.

Beauty, taste and consumerism

This paper attempts to trace the operations of taste in the socius when and where it is attributed and reattributed figures by discourses of consumerism, given that taste may be understood to be a discourse on consumption. For this aim the Kantian problematic of taste as it appears in his account of the experience of beautiful is reintroduced, not as a model for an undertaking of the issues raised by the question of taste, but as the aporias of that model which do not, neverthless, go unrecognized by this same model; and which, therefore, requires us to consider the necessity of philosophizing the possibility of discourse. This is because the legislations of taste reveal, on the one hand, that consumerism exceeds discourse but also, on the other hand, that discourse operates only because of the impossibility of consumerism, in the sense that it cannot be affirmed totally. The notion of 'lawlessnes' which Kant introduces to instantiate 'the communicability of feeling', 'sensus communis', offered the opportunity to deconstruct a recent retheorizing of consumerism, by Mica Nava, who argued that taste can be communicated by a participatory consumerism. What is important was to show that the idea of infinity of discourse cannot suffice to salvage political and cultural activities from the domain of the ideological, without ideology first being salvaged from pure reason. Hence the necessary repetition of Kantian 'communicability'.

This basis is provided by Nietzsche's account of the beautiful as errancy, which echoes Kantian indeterminate conceptuality. The article attempts to relate the Nietzschean argument with the Freudian notion of 'displacement'; and it thus reintroduces the problematic of the body, and the economies of socius.

A postcript is devoted to critical account of Lacan's attempt to formulate an interrelationship between beauty, desire and destruction by referring to the problems of the two functions of beauty and good defined by him.

Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması*

*Ali Artun***

Kriz ve 'son' edebiyatı sanat tarihini de kuşatmış görünüyor. Bu edebiyata bakılırsa, sanat tarihi şimdilerde 'son' bulmadıysa bile, hiç olmadık bir kriz içindedir. Örneğin Donald Preziosi'nin, 1989'da yayımladığı *Sanat Tarihini Yeniden Düşünmek* adlı kitabının ilk bölümünün başlığı *Sanat Tarihinin Krizi mi? Sanat Tarihinde Kriz mi?*; son bölümünün başlığı ise *Sanat Tarihinin Sonları*dır. Gene örneğin, Whitney Davis (1994) ve Nelson Brissac (1997) sanat tarihine başsağlığı dilerken, Marksistler daha da ileri gitmektedir: *Sanatın Tarihi Yok* (Roberts, 1994). *Sanat ve Ötekilik* yazarı McEvilley (1992) "şimdiye kadar yürürlükte olan sanat tarihinin artık dünyaya uymadığını" savunurken, Hal Foster (1996a) ve Terry Eagleton (1997) krizin eleştiri cephesinde yol açtığı yıkım üzerinde durmaktadır. Zaten meslek erbabının da "çoğalan bir azınlığı için, yüzyıl başında entelektüel yaşamın başını çeken sanat tarihi, çürüyerek, kurucuları olan Morelli, Riegl, Wölfflin ve diğerlerinin düşüncelerini, işgüzar bir akademik makinayı besleyen ruhsuz bir mesleki rutine indergemiştir" (Preziosi, 1989: 1)...

Aralarındaki egemen başkalaşma eğilimine rağmen, kriz konusunda görüşbirliği içinde olan sanat tarihleri, tanı koymaya gelince oldukça farklılaşmaktadır. Krizi 'dekonstrüksiyonistlerin beşeri bilimler üzerindeki şerri', ya da 'kuramsal kilitlenme sonucu felç' (aktaran Preziosi, 1989: 5, 8) gibi disiplin sınırları içinde açıklayanlar azınlıkta kalmaktadır. Çoğunluk için kriz asıl başka yerdedir: Sanatta veya hayatta olabileceği kadar, gerçeklikte, hakikatte, anlamda, bilgide, veya insanda, toplumda, ya da tarihte, modernizmde...

2000'e doğru, sanat tarihinin bu kez kendi tarihini sorgularken sunduğu çağ-

---

(*) Bu yazı, Ankara Fransız Kültür Merkezi'nde, 14 Ekim 1997 günündeki konuşmanın notlarından yola çıkarak kaleme alınmıştır.

(**) Mimar, Galeri Nev Yöneticisi.

daş karmaşa, ilk anda uyandırdığı karamsarlığın tam aksine, özellikle bizim gibi 'öteki' toplumların 'kendilerini bulması', kendi sanatını tarihselleştirmesi, kendi modernizmini düşünmesi için verimli bir mekân oluşturmaktadır. Bu kanıya, sanatın modernleşmesinin/tarihselleşmesinin okumalarıyla varılıyor. O nedenle, izleyen ilk bölümdeki gibi, önce sanat tarihinin tarihine, bu tarihi belirlediği kaydedilen üç zamana, bu üç zamanın üç bilgisine dönmek gerekiyor. Ardından, ikinci bölümde, süregelen kriz dönemine özgü müzakerelerin gereçlerini oluşturan kavram çiftlerinden kimi örnekler tartışılıyor; sonuncu bölümde de bu müzakerelerin Türkiye'de tarihyazımına sunduğu alternatiflere ilişkin notlar çıkarılıyor. Tümü, eserlerle, eserleştikleri ilişkiler, ilişkilerle anlamları, anlamlarıyla anlatıları arasında dolaşan bir deneyimi yansıtıyor denebilir.

I. Tarihte sanat tarihi

Genellikle Vasari'nin dahilerine yazdığı yaşamöyküleriyle başladığı varsayılan sanat tarihi, aradan geçen 500 yılda, karmaşık epistemolojileri, metodolojileri, daha çok konosörlüğe ait araç, gereç, teknik ve teknolojileri, ciltlerce kitapları, katalogları, kitaplıkları, film-fotoğraf-dia gibi kayıtları, arşivleri, müzeleri, okulları, üniversiteleri, galerilerden bienallere sergileri, koleksiyonları, özellikle etnografi, antropoloji, filoloji ve felsefe içindeki kollarıyla devasa bir aygıt halini almıştır. "Görüneni okunur kılmakta bir köşetaşı olarak sanat tarihi, okunur kıldıklarıyla, kişilerin ve ulusların kimliklerini ve tarihlerini imal eden, kollayan ve dönüştüren eşsiz güçte bir ortam kurmuştur. Sanat tarihinin başlıca ürünü aslında modernliğin ta kendisidir" (Preziosi, 1998: 18).

Bu bölüm, böylesine içinden çıkılamayacak bir mirasın olanaksız tarihçiliğiyle ilgili olmayıp, yalnızca bugünü 'bunaltan' mecazların, mitlerin, alegorilerin kimilerinin geçmişteki izlerine ilişkin sınırlı bir arkeoloji denemesinin özetidir.

Böyle bir deneme, ister istemez, sanat tarihinde açılan çığırlar ve bunları açan tarihçiler üzerinde değişik anlatılar arasında beliren aşağıdaki gibi bir uzlaşmaya sadık kalmak durumundadır.

1. 16. yüzyıl / Başlangıç / Rönesans / Vasari; 2. 18. yüzyıl / Kuruluş / Aydınlanma / Winckelmann; 3. 19. yüzyıl / Kurumlaşma / Modernizm / Wölfflin.

1. Vasari / Yaşamlar tarihi

Sanat tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen, Vasari'nin[1] yazdığı ve ilkin 1550'de yayımlanan *Sanatçıların Yaşamları*'na[2] göre sanat, kutsal dahinin eseri,

1 Giorgio Vasari, Arezzo 1511-Floransa 1574.

2 Tam başlığı: "Cimabue'den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltraşlarının Yaşamları".

tarihi ise, başlığın da belli ettiği gibi, bu dahinin yaşamıdır. Anlatısını çağın hümanizmi uyarınca merkeze aldığı insan çevresinde, birey çevresinde, bakan/bilen/yaratan özne çevresinde kurgular.

Aziz sanatçı

Vaşari'ye göre sanatçı bir azizdir. Çünkü o, "resim ve heykelin temeli olduğu kadar bütün yaratma eylemlerine de can veren" ve daha dünyanın yaradılışından önce evrene enginliğini ve gökyüzüne parıltısını kazandıran Tanrı'nın mutlak kusursuzluktaki kudreti *disegno*'ya[3] sahiptir. Zaten görevini de "yerin tozundan insana biçim vererek" (İncil: 2) heykeli başlatan *ilk sanatçı* Tanrı'dan devralmıştır (1987: 25).

"Sanatların kökeni doğadır, ilk imge ya da model de dünyanın güzel dokusudur; bizi eğiten usta ise, içimize doğan o ilâhî ışıktır. Bu ışıktır ki, bizi sadece hayvan yaradılışından üstün kılmakla kalmayıp, Tanrı'nın kendisi gibi yapmıştır". Ressam veya heykeltraş, tanrısal kusursuzlukta yaratılan evreni, doğayı, insanı ancak taklit edebildiği ölçüde ilâhî estetiğin temsilcisi olur ve neredeyse Tanrı katına ulaşır. Tanrı'ya içkin olan dünya ve kâinat düzenini, ayrıca hakikati, sıradan insanların kavrayacakları gibi yeniden kurar. "Sanatımızın her şeyden önce doğanın taklidinde yattığını biliyorum, ancak o düzeylere yardımsız ulaşılamayacağından, doğanın taklidini en başarılı sanatçıların taklidi izler" (Vasari, 1987: 30, 31). Burada, sanatın ikinci bileşeni gibi sunulan ve Vasari'nin biyografik tarih yazımının başlıca amaçlarından biri olan, ardılların deneyimlerinin bilinmesiyle ilgili söz, ilerde, sanatın kaynağında doğaya mı yoksa sanata mı öncelik verilmesine ilişkin dallanıp, budaklanacak kuramların ilk işareti sayılmalıdır.

Vasari'den başlayarak, Tanrı yerine insanla eşleştirilen özne, hep bir aziz olarak kalmayıp, değişik roller üstlense de, egemen ideolojik konumunu koruyagelmiştir. Dolayısıyla, sanat üzerine en geçerli kitaplar da, kurucusundan devralınıp gelen biyografik tarihler olagelmiştir. Ta ki 'kriz' hümanist özneyi tehdit edene kadar. "Barthes 1968'de, yazarın [müellifin], hümanist-modernist kültürün bu baş kahramanının, metnin göstergelerinin oyununda alaşağı olduğunu ilan etmiştir" (Foster, 1996a: 211). Gelgelelim, kimilerine, örneğin, Foster'a göre, özne, bu kez "farklı öznelliklerin, cinselliklerin ve etnikliklerin kültürel politikasında",'90'larda yeniden sahneye çıkmıştır (1996a: 212).

3 *Disegno*, Vasari'de birbirini tamamlayan iki anlama geliyor. İlki, bildiğimiz, tasarım, çizim, desen, bunlardaki ustalık, kusursuzluk gibi yetileri karşılıyor. İkincisi ise, çizilen (taklit edilen) nesneye ait fikir, *idea*. Sanatçı hem gördüğünü, hem de zihnindeki kusursuz formu iç içe yansıtabilmelidir.

İlâhî geometri

Tanrı yaratılarını gerçekmişçesine taklit etmek, 'aslına sadık olmak' gibi savları Rönesans nasıl yerine getirebilmiştir? 'Hakikat'te bu savlara karşıt bir tarzda: Gerçek olanı karşılamayan, aslını tutmayan bir yanılsama düzeninin icadıyla. İşte bu icat perspektiftir.

Platon'a göre, algıladığımız nesneler değil, asıl onların cisimleştirdiği düşünceler, öz, felsefe hakikati temsil ediyor. Yani doğal görünümleriyle nesneler bir bakıma hakikatin yalnızca göstergeleri gibidir. O zaman bu nesneleri taklit eden, *mimesis*'e dayalı sanat, ancak göstergelerin 'göstergesi' olabilir. Nasıl ki yazı sözün, söz de düşüncenin göstergesi sayılabilirse. Yazı da, sanat da, zaten ikincil düzeydeki bir temsiliyetin *simulacrum*'unu sunarlar. Aynı mantık sürdürülürse, perspektif, ait olduğu Rönesans'ın ve neoplatonizmin hakikatini, taklit etmeye özendikleri antik çağın ve Platon'un hakikatinden daha da uzaklara çeker. Çünkü perspektif de sonunda, temsil mekanizmaları ne ölçüde gelişmiş ve karmaşık olursa olsun, aslı olmayan kopyalar üreten yeni bir tezgahtır; bir üst *simulacrum*.

Zamanında perspektife atfedilen güç, asıl onun ölçüme, tasarıma, hesaba kitaba dayanıyor olmasındadır. "O görsel mekânı matematikleştirir, ama gene de matematikleştirdiği görsel mekândır; bir düzenlemedir, ama görünüşe ait bir düzenlemedir... Sanatçının öznesinin fenomenler dünyasına sokulmasıyla, perspektif, bizzat sanat eserinin harikalar yarattığı büyüye ait alanı, dinsel sanata yaklaştırır. Ancak karşılığında, harika olanın izleyicinin dolaysız deneyimi halini aldığı görüşe/bakışa ait alanı da dinsel sanata açar" (Panofsky, 1997: 71). Büyü, görüntü ve dinin perspektife büründüğü yolundaki Panofsky'nin betimlemesi, günümüzde Paul Hirst'ünkiyle sürdürülebilir: Ona göre, Rönesans'ın sanatçılar arasında da pek geçerli olan egemen düşüncesi neoplatonizm, hiperrealisttir. Tasası gerçekliğin temsilini değil, eşini, tıpkısını oluşturmaktır. Yani bir anlamda göstergeyi yok etmektir. Bunu dünya nizamının aynası kabul ettiği geometri sayesinde başardığını varsayar. Çünkü geometri "hem nizam içindeki suretlerin geliştirilmiş biçimi, hem de kendisi dünya nizamının apaçık ortada olan suretidir". Bu sayede insanlar, bir metni okumak yerine sanki bir vaaz duyarlar: Tanrı'nın yaratılarını, bunların sunduğu nizamı, Hıristiyanlığın mitlerini izlemezler; onları yaşarlar ve hakikatine varırlar. Çünkü bu ilâhî hakikat perspektifin mekânına içkindir. Bundan böyle, Giotto'yla birlikte, "göstergelerin ateşinin yerine, görüntülerin pırıltıları geçecektir" (Waldberg, 1984).

Acaba bu pırıltılar, olduğu gibi yaşamımıza sinen günümüz estetiğinin yansıttıklarından çok mu farklıdır? Gerçekten de, Rönesans kiliselerinin altarlar arkasındaki aşırı pitoresk Bellini'leri, Titian'ları izlerken medyatik bir çekim duyumsamamak ve de ekranı canlandırmamak elde değildir. "Katedral kesinlikle reklamdır, televizyon ekranıdır, mistik çizgi-romandır" (Eco, 1986: 81). Perspektif de bize siber-mekân gibi mecazi bir mekân, sanal bir gerçeklik sunmaktadır.

Perspektif/parergon

Dürer'in tanımıyla "perspektif, 'içinden doğru görmek' anlamına Latince bir sözcük". Ancak, "mekânın tam olarak perspektif görünüşünden", Rönesans'ın ünlü kuramcısı mimar Alberti'ye göre, "yalnızca resim tamamen bir 'pencere'ye dönüştüğünde ve bizim bu pencereden mekâna baktığımıza inanmamız beklendiğinde" söz edilebilir (Panofsky, 1997: 27). Hakikatin temsili bu pencerenin içerisindedir. Dışarısı, pencerenin dünyaya açıldığı duvar, bu duvarın ait olduğu yapı, yapının sahibi, işlevi, v.b. bu temsile karışmaz/karıştırılmaz. Alberti'nin 'pencere'si, estetik temsil mekânının sınırları, sanatın, başta sanat tarihi, estetik, eleştiri olmak üzere, 'dışındaki' bilgi bölgeleriyle etkileşimi, sanat ve toplumsal/tarihsel belirlenişi, özerkliği gibi, ilerde özellikle Kant'la ve günümüzde poststrükturalist düşünceyle tırmanacak retrospektif okumaların belki de ilk mecazıdır. Kant'ın *parergon*'u da en güncel olanı. "*Parergon* sanat eseriyle *(ergon)* bu eserin arka planına, bağlamına, sergi mekânına, *mise en scène*'ine ait her şey arasındaki geçit vermeyen sınırı çizen çerçevedir, bitim noktasıdır" (Norris, 1988: 17). Çerçevenin içerisi, dışarısıyla, örneğin tarihle, politikayla, felsefeyle ilgili değildir; içerisi estetik yargının, güzelliğin, *mimesis*'in özerk mekânıdır. Bu mekân, 'resmin hakikati'ni kendi davası sayan felsefeye göre, bu felsefenin kendisine bile kapalıdır. Zaten 'resmin hakikati', ta baştan, Platon'dan itibaren felsefenin meşruiyet sınırları içindedir; filozofa aittir ve öyle başkasına, hatta, resme, ressama bile teslim edilemez. Ve o zamandan beri, "estetik yargıyla ilgili bütün çözümlemeler daima içsel ve dışsal arasında sıkı bir ayrım yapılabileceğini varsayar" (Norris, 1988: 18).

Norris'e göre Derrida, Kant'ın dekonstrüktif okumasıyla, *parergon*'u ne 'içerisine' ne de 'dışarısına' veya hem 'içerisine' hem de 'dışarısına' ait melez bir mekâna dönüştürüyor. Böylece hem özerklik saplantısını sorunsallaştırarak, "sanat üzerine söylemin, her zaman ve kaçınılmaz olarak, estetik anlayışın ayrıcalıklı bölgesinin 'dışına' ait olan çıkarlarla bağlı olduğuna" işaret ediyor, dolayısıyla 'metinsel indirgemecilik'le itham edildiği "metnin dışarısı yok" savını açıklıyor, hem de çarçabuk yaygınlaşıveren 'çerçeve' kategorisini sunuyor (1988: 20).

Perspektif/panopticon

Gerek perspektif, gerekse yerküreyi harita yüzeyinde temsil etmek için geliştirilen diğer geometriler, geliştirdikleri temsili mekânlar ve gösterge düzenleriyle, insanı, doğayı, dünyayı kavrayabilmenin zihni donanımını sağlıyorlardı. Kavranmalarıysa, yönetim, denetim, egemenlik, mülkiyet altına alınmaları yolundaki merak, arzu ve tutkuları kışkırtıyordu. Doğa egemenliği ile 'insanlığı kurtaracak' teknolojiler, kadastro ile özel toprak mülkiyeti, coğrafya sayesinde yer, yurt, kent, bölge, ülke, ulus tasavvur edilebiliyordu; hepsinin ötesinde de,

ilk kez tüm dünyanın aynı haritada çerçevelenmesiyle (Mercator) sömürgecilik. Böylece bireysel olan, ulusal, küresel, ve evrensel olana erişebiliyordu. Bu tasavvurların berisinde, birey, yani bakan/gören/bilen özne vardır. Bu özne kurduğu perspektifle baktığını karşısına alarak nesne konumuna yerleştirir. "Perspektif öznel olanı nesnelleştirir" (Panofsky, 1997: 65).

"Perspektivizm, dünyayı bireyin 'gören gözünün' bulunduğu noktadan tasavvur eder... Bireycilik ve perspektivizm arasındaki bağ önemlidir. Bu bağ, aydınlanma tasarısıyla kaynaşan ussallığın Kartezyen ilkelerine etkili bir maddi temel oluşturmuştur" (Harvey, 1989: 253). "Martin Jay'in gösterdiği gibi, onun 'Kartezyen perspektivalizm' dediği modern çağın egemen görsel modeli, Rönesans perspektiviyle, felsefedeki öznel ussallığa ait Kartezyen düşüncelerin birleşimiyle ayırdedilir. Kartezyen perspektivalizmde görsel olana verilen değer, belirli bir epistemolojik tasarıyı ima eder. Bu tasarıda doğanın bilgisinin mümkün olan en nesnel yoldan elde edilmesi bakışa bağlanır" (Yeğenoğlu, 1998: 109). Anlaşılıyor ki, *logos*-merkezli bilgi, perspektifinden optik veya skopik merkezlidir.

Perspektif konusunda bu yüzyılın en derin çalışması kabul edilen *Simgesel Biçim Olarak Perspektif*'in (1927) yazarı Panofsky'e göre, modernlik, algıya çizgisel perspektifin ifade ettiği mekân tasavvurunun hükmettiği çağdır. Zaman da bu algıyla koşullandırılır. Nasıl modern perspektif düzeni, gözle nesne arasında belirli bir uzaklığın gerçekleştirilmesine dayanıyorsa, modern tarih düşüncesi de geçmişle, şimdi arasında bir entelektüel uzaklığın gerçekleştirilmesine dayanır. Batı sanatının tarihi, perspektifin tarihi olarak yazılabilir (Panofsky, 1997).

Tahmin edileceği gibi, çağdaş modernlik eleştirileri, ama asıl çok öncesinden, sanatta modernizmin kendisi, perspektife karşı amansız bir savaş açmıştır. Sanatta, o da ancak perspektif doğanın bir temsil tekniğine indirgendiğinde, bu savaş kazanılmıştır denebilir. Oysa bilginin doğasına gelince aynı şey söylenemez.

Nitekim, perspektifi boy tahtası yapan sanat tarihi tarihçileri, karşıt mecazlar kurmaya zorlandıklarında, bir pencereyi kapamak yerine yalnızca başka bir pencere açmakla yetinebilmektedirler. Hal Foster'da perspektifin yerini, izleyenin hareketine göre bir nesnenin yer değiştirdiği (*displacement*) *parallax* almıştır. *Parallax*, "geçmişe ait oluşturduğumuz çerçevelerin şimdiki yerimize bağımlı olduğunun, şimdiki yerimizin de karşılığında böyle oluşturulan çerçevelerle tanımlandığının altını çizmektedir. İlgili terimleri de, avant-gardist tecavüzkâr bir mantıktan, bir dekonstrüktif yer değiştirme (*displacement*) modeline kaydırmaktadır" (Foster, 1996a: xii).

Preziosi'nin modern sanat tarihini yerleştirdiği 'mimari' de *anamorphic panopticon*'dur.[4] Bir veri kütlesinin, örneğin bir dia arşivinin, birimleri arasındaki

4 *Panopticon*, İngiliz reformcu Jeremy Bentham'ın 18.yüzyıl sonunda geliştirdiği, merkezkaç planlı, merkezinde bakan/gören/denetleyen insanın bulunduğu nezarethane/hapishane tasarısıdır. Foucault, görme-bilgi-iktidar-denetim ilişkileri üzerindeki düşüncelerini bu tasarı çerçevesinde kurmuştur.

ilişkilerin görülür kılındığı bir "örgütsel aygıt" olarak tanımladığı *anamorphism* ile, buradaki görme/bilgi rejimiyle, Foucault'nun *panopticon*'unun görme/bilgi/iktidar/denetim ilişkilerinin eklemlenmesiyle kurulmuştur. İki odak üst üste konmuştur. Kendi sanat tarihinin çizgilerini oluşturan 'mimari' ise, Atina Akropolü'nün giriş yapısı *Propylaia*'dır. Bütün tapınakların ve heykellerin, izleyenlerin bakışında yerli yerine oturduğu yegâne nokta. Preziosi için bu bir tür *teatron*, "bir görme yeri, bir anlam kurma/çözme yeri. Dünyanın etki uyandıran ve anlatıya gelen bir düzene sokulduğu panoptik makinadaki tek merkezi nokta" (1989: 177, 178).

Dönemselleştirme

Vasari tarihinde perspektif mekânını karşılayan zamansal öge, önerdiği dönemselleştirmedir. Elbette bunun kökeni de, "zamanın mimarı" olan Tanrı'nın eseri insandır, bireydir; onun yaşamıdır. İnsan yaşamının dönemleri, doğal olarak "yaşamın hakiki doğası olan tarih"in de dönemleridir. Sanatlar da "insanlar gibi doğar, büyür, yaşlanır ve ölürler" (Vasari, 1987: 36, 46, 83). Sanatçı/tarihçi kendi kurduğu perspektif sahnesinde gene kendini izlemektedir.

"Sanatçıları, sanatların yeniden doğuşundan bizim zamanımıza kadar süren, her birinin kendine özgü, farkedilebilen özellikleri olan üç bölüme veya diyelim üç döneme ayırdım" (Vasari, 1987:84). Vasari'nin kitabının yapısı, biyolojik zaman kurgusu ile gayet tutarlı: üç bölüm, üç dönem, üç yüzyıl, üç başkahraman:

1. Çocukluk / 14. yüzyıl / Giotto
2. Gençlik / 15. yüzyıl / Masaccio
3. Olgunluk / 16. yüzyıl / Michelangelo

Vasari'nin tarihsel zaman şeması Petrarch (1304-74) ve Ghiberti'ninkine (1378-1455) dayandırılmaktadır: Uygarlığın antikitede zirvede olduğu, ardından bin yıllık bir düşüşe geçtiği, 14. yüzyıl ortasından başlayarak tekrar canlandığı ve Avrupa kültür tarihinin Ortaçağlar/Rönesans, karanlık/aydınlık, eski/yeni, geleneksel/modern gibi bölünüp, ikili kavramlarla adlandırılmasına varan en köklü şema.

Vasari'nin Rönesans'a özgü çevrimi, aslında, Tanrı'nın ilk 'heykel' insanı yoğurmasıyla 'doğan', 'olgunluğuna' Yunan ve Roma antik çağında erişen, Konstantin ve Bizans'la ise 'çürümeye' başlayan başka bir çevrimsel tarihin ardından gelir. Peki yeniden doğup antik çağın mükemmeliyetine erişen Rönesans sanatının kendi akıbeti ne olacaktır? "Allah göstermesin, ... eğer sanatlar bir kez daha aynı felâkete sürüklenirlerse, o zaman benim bu eserimin ... sanatları diri tutmasını, ya da en azından, aramızda daha yetenekli olanlara her türlü cesareti sağlamasını ümit ederim" (Vasari, 1987: 47). Vasari'nin bu yaşam çevrimine karşı durabilen insan ümidi, çağdaşı Machiavelli'ninkine benzetilmiştir: "Machiavelli siyaset tarihini, Vasari de sanat tarihini, kaçınılmaz ilerleme ve gerileme

çevriminde yorumlamakla birlikte, paradoksal olarak, gerilemenin daha tarafından, doğanın yüce bir yetenek bahşettiği ve geçmişteki mükemmeliyete erişebilmesi öğretilmiş bir siyasal lider veya sanatçının *virtù*'su[5] tarafından durdurulabileceğini önermişlerdir" (Bull, 1987:15).

Vasari'nin dönemleri, yüklemleri de korunarak, onun ardından sıklıkla kullanılmıştır. Nitekim barok çağında Vasari tarzında tarih yazan Giovanni Bellori'de de (1615-96) 'klasik' ve 'barok' ayrımı, olgunluk ve çürümeyi karşılamaktadır. Vasari'den beri barbarlıkla bir anılan gotik stildeki ortaçağ mimarisine itibarını, onun yüzyıllar sonra ne kadar ussal, mantıksal ve doğal olduğunu sezebilen Goethe'nin iade ettiği bilinmektedir (Fernie, 1995: 77).

Sanat tarihinde dönemselleştirme, daha çok semiotik ilişkilendirmeye dayanan stillerle de eklemlendirilmiş ve stillerin zamansallığı da dönemler olarak ifade edilmiştir: İzlenimci Dönem, Erken İslam Mimarisi, Picasso'nun Pembe Dönemi, v.b. Zaten Vasari de "sanatçıları kronolojik olmaktan çok, ekollere ve stillere göre ele almaya çaba" gösterecektir (Vasari, 1987: 47). Burada stil, giderek yerleşikleşen anlamıyla kullanılmaktadır. "Dönem veya dönem-stil, verili bir zaman ve yerdeki belli başlı sanat eserlerinin belirli bir yeknesaklık sergilemesi gerektiği inancına dayanır. Bu büyük ölçüde morfolojiktir, ancak bazı malzemelerin tutarlı olarak kullanımlarını, kompozisyon yöntemlerini, üretim ve tüketim ritimlerini, algılama alışkanlıklarını, ve bunlar kadar da, belirli *genre*'lara, konulara, himaye düzenlerine ve sergileme formatlarına karşı gösterilen ilgideki tutarlılığı da içerebilir" (Preziosi, 1989: 76). Stiller, biyografilerin yanı sıra, sanat tarihi yayınlarının en sık rastlanan başlıklarını oluşturmayı sürdürmektedir.

Konosörlük/ikonografi

Buraya kadarıyla Vasari tarihi, 'dönemi' içindeki 'dahi'nin tarihi. Anlatısında tarihinin bu iki ayağının gerekçelendirdiği iki bilgi/belge bölgesi ayırdedilebiliyor: Konosörlük ve ikonografi. Her ikisi de ilerde değişik uzmanlıkların bünyesinde örgütlenerek sanat tarihçisinin temel mesleki donanımını ve pratiklerini oluşturacaktır.

---

5 "Latince *vir* ve *virtus*'tan gelir: 'insan' ve 'insana uygun olan'. Peki insana uygun olan nedir? Cesaret, metanet, sebat, cüret, beceri, maharet, ustalık - insan ve kültüre ilişkin bütün klasik ve rönesans kuramı bu sözcüğün altında yatar: insan toplumun ortak yararı için etkin olduğunda, en yetkin durumundadır... politika mecbur olduğumuz bir şer değil, hayatın kendisidir. *Virtù*'nun erdeme (*virtue*) ilişkin Hıristiyan kuramıyla pek, hatta hiç ilişkisi yoktur... *The Prince* kadar *The Discourses*'u da okuyan herkes için *Virtù* yurttaşlık/kentlilik ruhunu (*civic spirit*) ifade eder. Kentleri yaratan, koruyan ve kollayan bir aklın ve edimin niteliğidir. *Virtù* bir kenti yok edemez, her zaman politik bir ahlakı temsil eder. 'Yurttaşlık/kentlilik ruhu' herhalde en iyi ve basit çeviri olacaktır" (Crick, 1983: 58-59).

Kimlik

Konosörlük öncelikle eserin kimliğinin belgelenmesiyle ilgili bilgileri kapsıyor: ad, san, yapan, zaman, mekân, ölçü, malzeme, teknik, ... Konosörlük, müelliflik ve sahihlik (*authorship* ve *authenticity*) olarak anılan alanı da karşılıyor.

Sergi etiketlerindeki birkaç veriye indirgeniverecek gibi görünen bu alanın ardında, şimdi inanılmaz kronolojiler, mörfolojiler, kriptolojiler, teknolojiler, taksonomiler, öte yandan, kayıtlar, arşivler, müzeler durmaktadır. Ama bu devasa makinayı ayakta tutan, asıl niteliksel göstergeler olmalıdır.

Nitekim, "yalnızca sanatçıların yaptıklarını kaydetmek için değil, iyi, daha iyi ve en iyi arasındaki ayrımı belirlemek için de uğraştım" demektedir Vasari (1987: 83, 84). Vasari'nin ölçütü bellidir: Doğanın ve antikitenin taklidi. Bu çifte *mimesis*, ilerde yazılacak metinlerde ne türlü başkalaştırılırsa başkalaştırılsın, eserin mekân (doğa) ve zaman (antikite) ilişkisi bağlamında, metinlerin birbirlerine tuttuğu aynada biteviye kendini yansıtagelmiştir; tam bir *mise an abyme*.

"Güzel nedir?/Ne güzeldir?", "Sanat nedir?/Ne sanattır?" Bu ontolojik gibi göründükleri ölçüde hiyerarşik soruların yanıtlanabilmesi için, estetik kodların ve normların tanımlandığı, evrensel bir miyar oluşturacak biçimde zamanın/mekânın ötesinde, aşkın bir 'ideal güzellik' kavrayışının inşa edildiği bir estetik kılavuz, bir düstur, bir kanon, bir kanun yazılıp gitmektedir. Konosörlüğün özü olan yargı bu kaynaktan beslenir. Yargı, sanatçının, tarihçiyle, eleştirmenle paylaştığı bir kudrettir. 'Estetik Yargı' ve bu yargının konusunu oluşturan sanat eserinin dehaya bağlı niteliği, Vasari tarihinden 240 yıl sonra yayımlanacak Kant'ın ünlü *Estetik Yargının Eleştirisi* [*Kritik der Urteilskraft*] kitabının sorunsalı olacaktır.

Bütün bir geleceğin önünü alıp, yazdıklarıyla görünene hükmettiği gibi ithamlarla Vasari'nin estetik düstur üzerindeki gücü tehdit edilmişse de, kimse onun kahramanları Leonardo, Michelangelo ve Raphael'i 'ideal güzelliğin' zirvesindeki yerlerinden edememiştir.

Anlam

Eserin türettiği anlamlarla ilgili bilgilerin bölgesini oluşturan ikonografi, imgeler, temalar, mitolojik/teolojik göndermeler, alegoriler, bunların birbirleriyle aynı eserde ve farklı eserler arasındaki ilişkileri gibi konulara ait çalışmaları kapsıyor. Rönesans döneminde bu tür çalışmalar ikonoloji olarak anılıyor. Vasari'nin ise, üzerinde durduğu resimlerdeki edebi alıntıları yeniden öyküler halinde kurarken, ikonolojiden çok, edebiyatta kendini gösterdiği söyleniyor (Bull, 1987:17).

İkonoloji terimi, Panofsky'le birlikte sanat yazınında yeniden yer etmiştir. Buna koşut olarak, yapısalcılıkla birlikte gösterge şebekelerinin çözümlenme-

sinde kazanılan derinlik ve boyutluluk sayesinde, ikonografi de Vasari'den türeyen geleneksel kapsamından ötelere taşınmıştır.

2. Winckelmann / Kültürel tarih

Sanat tarihi tarihinin Rönesans'tan sonraki ikinci belirleyici anı, kestirilebileceği gibi aydınlanma, bu anın temsilcisi de Winckelmann[6] olarak kabul ediliyor. Winckelmann önce tıp ve teoloji okuyor - konosörlük ve ikonografi mecazları olarak düşünülebilir -. Klasik dünyaya merakı nedeniyle Roma'ya yerleşmekle kalmayıp, katolik olmasının da ardından, Papalığa ait eski eserlerin başına getiriliyor, Vatikan Kütüphanesi'nde Yunanca hocalığı yapıyor, arkeolojik kazılar yönetiyor. Gerek, "sanatın kökeni, ilerlemesi, değişimi ve düşüşü"nden söz ederken uyarladığı dönemselleştirme, gerekse, Greko-Romen sanatını idealleştirmesi gibi nedenlerle, Winckelmann Vasari geleneğinin temsilcisi sayılıyor. "Yunan sanatına ait jeneolojik sistemini, bütün zamanlardaki bütün sanatsal tarihin bir alegorisi olarak işliyor: herhangi bir halkın sanatının ölçümlenebileceği norm veya standart" (Prezisosi, 1998: 26). Vasari ve Winckelmann arasındaki önemli fark, biri içinde yaşadığı Rönesans'ı keşfederek idealleştiriyor, diğeri ise ancak idealleştirdiği klasik çağı keşfediyor, yaşadığı baroka ise uzak duruyordu. Bu uzaklığı çağdaşı olan 'estetikçiler', Baumgarten ve Kant kapatacak, kendi yazdıkları ise bir neoklasizm tasarımında etkili olacaktır.

Winckelmann, sanat tarihçiliğinin ve arkeolojinin atası, 1764'de yayımladığı, *Antik Dönem Sanatı Tarihi* ise bu alanın ilk gerçek tarihi olarak anılır. Onun bu ünvanları hak etmesini sağlayan, sanatı, toplumsal, politik, kültürel ilişkileriyle ilk kez 'tarihselleştirerek', sanat tarihini sanatçıların ve işlerinin kroniklerinin ötesine taşımasıdır. Kitabında sanat, dönemin yönetim biçimi, düşünce alışkanlıkları, sanatçıya ve sanata tanınan statüden, bilimsel bilginin nasıl kullanıldığına, iklim koşullarına varana dek çok çeşitli bağlamda anlatılır (Fernie, 1995: 70).

Gombrich 'tarihsel kolektivizm' dediği bu tür anlatıyı, Winckelmann'ın zamanına özgü, bağımsız bir ulusal sanat kimliği tanımlayabilme çabasıyla bağdaştırmaktadır. İleride Hegel, bunu metafizik doruğuna taşıyacaktır: "Bir sanat eseri, ancak ulusa işlemiş olan tini, arılığını bozmaksızın özümsediğinde Tanrı'nın ifadesi olabilir" (Gombrich, 1981: 4).

Winckelmann ile, konosörlük ve ikonografiyle eklemlenecek sanat tarihinin üçüncü bilgi/pratik bölgesi de açılmıştır: Sanat eseriyle, dönemselleştirildiği toplumsal ilişkiler arasındaki nedenselliğe ait gösterge ve anlamlandırmalar. Artık aynı ayna, doğanın yanı sıra toplumu da yansıtmaktadır.

Diderot ve d'Alembert'in "yeryüzüne dağılmış olan bilginin derlenip toplanarak, yeryüzünün genel sistemini açığa çıkaracak" *Ansiklopedi*'si, Winckel-

6 Johann Joachim Winckelmann, Prusya 1717 - Roma 1768.

mann'ın tarihinden dokuz yıl önce yayımlanmıştır. Ve Winckelmann'ın, aydınlanmanın ussal düşüncesiyle bağdaşan bu maddeci, evrimci girişim ile, gerçeğin birleşik anlayışına dayalı Kartezyen düşüncenin bilimlerarası (disiplinlerarası) bütüncü yaklaşımından fazlasıyla etkilendiği belirtilmektedir (Fernie, 1995: 12).

Halbuki, çağdaş olmalarına rağmen, 'estetikçi' Baumgarten ve Kant ile Winckelmann nedense birbirlerini kaydetmemişlerdir. Gerçi Kant'ın *Eleştiri*'si Winckelmann'ın ölümünden yirmi yıl sonra yayımlanmıştır; ancak estetik terimine çağdaş anlamıyla ilk kez rastlandığı belirtilen Kant'ın önceli Baumgarten'in *Aesthetica*'sı kendi kitabından da önce ortadadır (1750). Ancak, 'klasik rasyonalist' Winckelmann ile, toplumsal, tarihsel ortamından yalıtılmış sanatçının yansız gözlemine dayalı *Parergon*'un mucidi Kant başka başka tarihlerin temsilcileri sayılmalıdır (Preziosi, 1998: 63, 65).

Winckelmann'ın izleri bu yüzyıla kadar sürülünce, kültürel (E.H.Gombrich), toplumsal (Meyer Schapiro), Marksist (Arnold Hauser) olarak ayırdedilen sanat tarihleri onunla ilişkilendirilmektedir (Fernie, 1995: 18). Ancak, aşağıda değinileceği gibi, Winckelmann sanat ortamını, ondan etkilenen tarihçilerin metinlerinin çok ötesinde de güdülemiştir.

Arşiv/Müze

Kültürel tarihin iki izleyicisi Jacob Burckhardt (1818-97) ve Aby Warburg (1866-1929), Winckelmann'ın yalnızca antik döneme özgü Ansiklopedizmini sınırlarına dek taşımışlardır: Sanatın merkez alındığı, bütün kültürleri betimleyen etnografik bir dünya haritası, bir coğrafya (Burckhardt), ve bir evrensel imgeler tarihi (Warburg) (Fernie, 1995: 14).

Bu tahayyüle yönelik kaydedilmeye değer önemli bir tasarı, bütün disiplini aynı mekânda barındırmanın ilk girişimi olan ünlü Fogg'dur: Sanat tarihi öğretiminin başlamasının hemen ardından, Harvard Üniversitesi bünyesinde kurulan (1895), Amerika'nın ilk çağdaş üniversite müzesi. Bu müzenin ana birimleri olarak kurulan geniş fotoğraf arşiviyle kütüphane, farklı tarih anlatılarının kurgulanacağı 'ansiklopedi' olarak işlev görüyordu. "Gerçekten de bugün bildiğimiz haliyle sanat tarihi fotoğraftan doğmuştur" (Preziosi, 1989: 72-73). Öte yandan, Fogg'un kuruluşu sinemanın icadıyla da aynı yıla rastlıyordu. Bu rastlantı, sinemanın sanatı uğrattığı köklü dönüşümler kadar olmasa da, tarihin ve sinemanın kurgulanışı, 'perspektif'leri arasındaki bağlantılar bakımından da düşündürücü olmuştur.

Fogg'u izleyenler arasındaki en muazzam arşiv atılımı, kuşkusuz, 1998 başında Los Angeles'ta açılan ve bir milyar dolara çıkan, bir milyon fitkareye oturan, Metropolitan'dan bu yana Amerika'nın en pahalı ve büyük kültür projesi olan Getty Merkezi olmalıdır (Colacello, 1997: 182). Postmodern mimarlığın dahile-

rinden Richard Meier'in tasarladığı bu L.A. 'Akropol'ündeki Getty Enformasyon Enstitüsü'nün hedefi, 'bütün sanat tarihini' bilgisayar ortamına aktarmaktır. Böylece, Foucault'nun öngördüğü gibi, "bütün zamanlar, çağlar, formlar, beğeniler, aynı mekâna kapatılacaktır" (1986: 26).

Getty girişimiyle aynı zamanlarda siber-mekânın hükümdarı Bill Gates'in de "dünyadaki bütün resim ve heykellerin" yayın hakkını satın alma gayreti içinde olduğunu öğreniyoruz. Böylece, dijitalize edilerek sonunda hapsolduğu duvarlardan kurtulacak arşiv/müze, hem kapsam, hem erişim olarak âdeta sınırsızlaşacaktır. Doğadan başlayarak alırsak, önce kendi yapıldığı zeminde (tuval, kağıt, v.b.), daha sonra taşındığı müze zemininde, şimdilerde de bilgisayar zemininde, üç kez sanallaşan sanatsal imgeler artık herkesin 'gözünün önüne' gelecektir; herkes onları okuyabilecek, tarihini yazabilecek, yenilerini yaratabilecektir. Bu öykü, bütün dünyanın bir müze olduğu fantazileri kuran Contess de Marsac'la, Yves Klein'ın 'anti-müze'lerini akla getirmektedir (Gucht, 1991: 366).

Tarih *mise-en-scène*'i olarak arşiv/müze, ilkin Cosimo de Medici'nin himayesinde, Floransa Akademisi'nin bünyesinde kuruluyor (1563). Başına Michelangelo'nun geçeceği ve yüzyıllarca "Avrupa'daki ve sömürgelerindeki sanat akademilerinin [de] paradigması olacak" Floransa Akademisi'nin kurulmasını sağlayan da gene Vasari'den başkası değil (Preziosi, 1998: 25). Ama 'Aydınlanma Müzesi' asıl Akademi'yle aynı tarihlerde başlayan *cabinets of curiosities*'den türetiliyor. Bu özel koleksiyonlar, sömürgelerden derlenip toplanan, korumaya değer bulunan temsili nesnelerle donatılan mikrokozmoslar. Sömürgelerden getirilip Avrupa'nın gözlem (ve de gözetim/denetim) merakına, pozitivizm tutkusuna sunulan, ancak öncekiler gibi pek korunmaya değer görülmeyen diğer nesneler ise insanlar ve hayvanlardı.[7]

Bu deneyimlerden gelişen 'nesnel', 'somut' atmosferlerde tarihçi ile yeni yeni kişilik bulan etnograf, ben-dünya, kendim-öteki diyalektikleriyle geçmişi tarihselleştiriyorlardı. Gerçek bağlamlarından sökülen nesneler, bu kez 'Evrensel Tarih'in, 'Uygarlık Tarihi'nin bağlamlarında yeniden eklemleniyordu. Bakan, kendini arıyor, buluyor, görüyordu.

Bu süreçler çağın bakma/görme/bilme rejimi çerçevesinde işlerlik kazanır. Buradaki "entelektüel araştırma, soruşturma, merak oluşturma modeli, gerçekliğin görsel denetimi ile ayırdedilir". Başında, yansız ve amaçlarından, eğilimlerinden, güdülerinden, kimliğinden, hatta bedeninden soyunmuş olduğu varsayılan, "nesnel olarak gözlem yapan ve kaydeden özne" bulunur. Görme, bilme-

---

7 Nitekim, Colomb'un Amerika'dan getirip İspanya'da sergilediği yerliler ve ilerki zamanlarda Londra'da sergilenen Eskimolar, görülmelerinin ertesinde ölmüşlerdir. Geçen yüzyılda ise, Avustralya yerlileri, İngiltere ve diğer Avrupa ülkelerinin koleksiyonlarına satılmak amacıyla sistematik olarak öldürülmüşlerdir.' Öteki sergileri'nin en gösterişlisi, 'insan türleri'nin, araç-gereçleri, barınakları ve hayvanlarıyla izleyenlerin huzuruna getirildikleri Şikago Fuarı'nda (1893) gerçekleştirilmiştir (Nalçaoğlu, 1998).

nin anahtarıdır, dahası "ilkörneğidir". Kartezyen perspektivalist epistemolojiye ait bu ince ince inceleyen bakışın ardındaki öznenin konumu, aydınlanma paradigmasının evrensel ve aşkın olarak yorumlanan karakteristik özne konumudur (Yeğenoğlu, 1998: 109-112). Bu bakma/görme/bilme rejimi, insanlığın aynı kaderde (telosta, ütopyada) birleştirilmesi yolundaki döneme özgü söylemlerin gücüyle eklemlenerek, doğa ve dünya üzerinde hegemonya kurmayı göze alır.

Kraliyete ait *cabinets of curiosities*'e el konulup halka devredilmesiyle kurulan ilk kamusal müzenin Louvre olması (1793) bu bağlamda anlamına kavuşur. Sanat tarihi, etnografi, antropoloji ve oryantalizmin yedeğinde, dehaları, ulusları ve halkları sahneleyecek kamusal müzeler dönemi asıl 19. yüzyılda yaşanacaktır. Gene de "böyle pekçok sahnenin altyapısı veya sistemi kökünde Winckelmann'a aitti - ve hâlâ da öyledir" (Preziosi, 1998: 29).

3. Wölfflin / Tarihler tarihi

Sanat tarihi ilk kez 1840 yılında Almanya'da resmen bir üniversitenin öğretim programına alınıyor. Günümüzdeki krize kadar gelen üçüncü çığırın açılması, genellikle akademik kimliğin edinildiği bu zamana tarihlendirilir. Sömürgeciliğin tırmandığı, dünya ekonomi-politikasının Avrupa-Amerikan sermayesinin denetimine girdiği, biyolojik (Darwin) ve toplumsal evrim (Spencer) kuramlarının ilan edildiği, antropoloji gibi başka beşeri bilim dallarının da akademikleştiği, büyük anlatılar, *univers*'iteler, kamusal müzeler, kitaplıklar, dünya fuarları zamanı; sanatta modernizmin şafağı. Sanat tarihinde bu 'yükseliş'in iki ayak üzerinde gerçekleştiği belirtiliyor: Bir yanda Alman idealizmi, öte yanda ampirizm veya felsefeyle doğa bilimleri, ya da sanat tarihiyle sanatın tarihi.

İlâhî sanat

Hegel'e göre sanat, "dünyanın kaderi", "tarihin mimarı" olarak andığı mutlak tine içkin. Bu tin, "bu sonsuz ve mutlak *idea*", giderek hem gerçekleştiği çağda, dönemde (*Zeitgeist*), hem de, ulusta (*Volksgeist*) ifade buluyor (Fernie, 1995: 342). *Geist*'ın Alman idealizminde başlarda kültürün çağdaş anlamını karşıladığı da bilinir; bu büyülü sözcük, bilim+estetik+etik üçlemesini, genel olarak bilgiyi veya usu, tanrıyı, ya da bunların değişik bileşiklerini içeren anlamlarda da yorumlanabiliyor.

Bu kavramlar çerçevesinde tarih, birtakım kökenler ve sonlar arasındaki çizgide ard arda gelen dönemleri izleyerek - içerip/yadsıyıp/aşarak - ilerleyen, gelişen, ussal, gerekli, belirleyici bir süreç. Sanatsa bu dönemlere göre, İlâhî *İdea*'nın "sanatın zamansallığı içinde kendini göstermesiyle" tarihselleşiyor (Preziosi, 1998: 67). Bu dönemler, sembolik, klasik ve romantik; sırasıyla Doğu Sanatı veya Erken Dönem Sanatı, Greko-Romen Sanat veya Antikçağ Sanatı,

son olarak da Hegel'in yaşadığı Hıristiyan ve Alman Romantisizmi. Avrupa'yla bağlantı halindeki Ön Asya ile sınırlı kalsa da, Doğu burada, 'evrensel' Avrupa zamanının geçmişindeki yerini alıyor. Hegel'e göre, "dünya tarihi Doğu'dan Batı'ya doğru ilerliyor, çünkü Avrupa gerçekten de bu tarihin sonu, Asya ise başlangıcı". Ama Doğu'nun tarihinin "kendisi esas olarak tarihten yoksundur. Çünkü hiçbir ilerleme kaydetmez". Yarattıkları kabul edilen "değerler", "ancak Avrupa'da gelişme ortamı bulabilmiş", dolayısıyla da "tarihin malı" olmuştur (aktaran Hentch, 1996: 188-189). 'Tarihsizlik' mantıksal olarak 'sanatsızlığa' çıkar: Hegel Doğu sanatına "sanat-öncesi (*Vorkunst*) demektedir; neoplatonist Creuzer'i izleyerek, ona henüz tine uygun görmediği tikel bir sembolizm biçimi atfeder" (Gombrich, 1981: 4).

Yukardaki yargılardan, Hegel'le birlikte, aslında, 'tarihin sonu'nun başlangıcında bulunduğumuzu çıkarsayabiliriz. Bu son, kendini geriye doğru gerçekleştirerek, tarihi ileri götüren bir telos, bir ütopya, bir sürekli uyum zamanıdır. Ve "sanat tarihinin üçüncü aşaması, Hegel için, çok da gerçek olan bir anlamda, sanatın *son*udur: sanatın çözüşmesi ve dine, maddi temsiliyetleri gerektirmeyen bir tür tinselliğe massedilmesi" (Preziosi, 1998: 68). Sanatın dinsel ritüellerin ruhunda varolduğu ve kolektif olarak üretilip, tüketildiği ilksel durumuna yeniden dönülmesini ima eden bu son, Hegelci tarih sarmalını da doğrulamaktadır. Zaten, Joseph Beuys'dan bildiğimiz gibi, "bugünün *avant garde* sanatçısı giderek daha belirgin bir şekilde şamanın ve otacının kişiliğine bürünmekte"dir (Lucie-Smith, 1995: 26).

Michael Haerdter "doğanın sanattaki tinselliğe massedilmesi" olarak yorumladığı Hegel estetiğinin, "maddi temsiliyetleri gerektirmeyen" soyut sanatla gerçekleştiğini düşünmektedir (1997: 148). Doğrusu, Kandinsky'nin *Sanatta Tinsellik Üzerine* kitabından (1912), Clement Greenberg'in soyutu tarihsel iradeye bağladığı yazılarına kadar (1940: 554, 1948: 569), soyut sanat edebiyatında da Hegel metafiziği okunur. Malevich'ten, Rothko'ya, Mübin'e, eserlerin kendisinde, ilettikleri 'tinsel formalizm'de okunan da budur.

Hegel metafiziğinde sanat "esasen bir tecellidir, ilâhî olanın peçesinin açılmasıdır". Bunu da sanatçı başarır; "o bir peygamberdir, sadece Tanrı'nın sözcüsü olmakla kalmaz, Tanrı'nın kendisinin farkına varmasına da yardımcı olur" (Gombrich, 1981: 4,8). Yani, tarihin zorunlu yolculuğunda ilerlemesine. Burada sanatçı gene bir azizdir. Sürüp gelen itibarını yitirmemiştir; ancak, tarih karşısındaki dahiyane iktidarı elinden alınmıştır. Artık çağların açılıp kapanmasında Vasari'nin öngördüğü ölçüde belirleyici değildir; çünkü şimdi yalnızca, zaten tecelli edecek çağın ruhunu cisimleştiren bir resuldur. O da tarihe mahkûmdur. Resimdeki hakikat tarihin barındırdığı hakikattir: "Size resimdeki hakikati borçluyum, işte size anlatacağım da budur" (Cezanne). Bu mantık gereği *mimesis*'in egemenliği de doğal olarak kırılacaktır. Dönemin romantizmi, *mimesis*'i, eserden sanatçının imgelemine devretmiştir: *mimesis* yoluyla sanatçı *özerk* bir nes-

ne yaratır. Görünenden görülene bir yetki devri.

Hegel'in ardından düşüş dönemleri, çürüme, alçalma, gerileme dönemleri, tarihyazımından neredeyse kalkmıştır. Her dönemin gelişmeye ayarlandığı tarihler kaleme alınmış, başta karanlıktan kurtarılan 'inanç çağı' ortaçağların gotik tarzı olmak üzere, itham altındaki barok, rokoko, romanesk, manyerizm gibi diğer bütün dönemler bu yolla aklanmıştır. Bununla da kalınmamış, zamanın kiliseleri gotik, tiyatroları barok, bakanlıkları da rönesans tarzında yapılır olmuştur (Gombrich, 1972: 396).

"Hegel felsefesinden çıkarsanacak tek bir sonuç vardır: Dünya Tini her neye yöneliyorsa, o yeni bir şey olmalıdır. O nedenle eski değer yitirirken, bilinmeyen ve denenmeyen, hiç olmazsa geleceğin tohumlarını yeşertme olasılığını barındırır. Çağı tarafından reddedilmek, dehanın belgesi olur. Büyük ustalar zamanlarının ilerisindedir, çünkü değillerse büyük usta olamazlar" (Gombrich, 1981: 8). Bugünün hükmünü gelecek verecektir. Ve eğer herhangi bir gün karanlıksa, gerideyse, köhneyse, bu tamamıyla gelen günlerin aydınlık, ileride ve yeni olacağı için böyledir.

Bu determinizm, tarih ve eleştiri söylemlerini, eserlerin çağlarına göre meşrulaştırıldıkları 'çağdaşlığa' tutsak etmiştir: Eserler çağlarının ilerisinde, gerisinde veya tanığıdırlar. Çağın gereğini yerine getirirler: Çağın duyuşu, düşünüşü, çizgileri, renkleri, v.b. olarak. Gene aynı determinizme duyulan inanç, modernizmi, yeninin, geleceğin keşfine, *avant garde* saplantısını sürüklemiştir. Günümüz sanatındaki kimi modernizm reddiyelerinin bile hâlâ *avant garde* olarak anılması, üstelik bir de başına *neo* önekini alması, dolayısıyla da, kaçayım derken Hegel'e iki kere yakalanması epey ironik ve komik olmalıdır.

Gombrich 'sanat tarihinin babası' ünvanını, izleyicisi sayıldığı Winckelmann yerine Hegel'e lâyık görmektedir: "Bu rol hep Winckelmann'a atfedilmekle birlikte, bana kalırsa, Winckelmann'ın *Antik Dönem Sanatı Tarihi* yerine, Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'i sanatın çağdaş tarihinin kurucu belgesi olarak kabul edilmelidir. Çünkü, sanatın, kuşku yok ki sanatların hepsinin, bütün evrensel tarihinin taranmasının ve sisteme kavuşturulmasının ilk girişimidir. Hegel Winckelmann'a saygı göstermiş ve ondan 'sanat alanında yeni bir yapı kuran ve insan zihnine giden yepyeni yollar açan' bir tarihçi olarak söz etmiştir". Ayrıca, 'estetik aşkınlık', 'tarihsel kolektivizm' ve 'tarihsel determinizm' gibi yasalarını da ondan uyarlamıştır. Ancak Winckelmann'ın kusuru Vasari bağlantısıdır, bu bağlantının belirlediği zaman bilincidir (Gombrich, 1981: 3). Gombrich'in üzerinde durmadığı, Hegel idealizminin sanatı, Winkelmann'ın onu yerleştirdiği toplumsal, maddi koşullardan arındırarak, adeta seküler bir din olarak sunmasıdır. O denli güçlü bir sunuş ki, çağdaş sanat tarihinin bir teoloji gibi okunabileceği olasılığı günümüzde bile tartışılmaktadır (Preziosi, 1998: 68).

Sanat tarihi bu en parlak üçüncü dönemine, yüzyılı aşkın bir zaman sonra krizle karşılaşacağı 'son' dönemine, işte bu düşün atmosferinde girmiştir. "Sa-

natı derindeki bir idealin temsiliyeti veya ifadesi olarak gösteren Hegelci perspektif, onun ölümünü izleyen on yıl içinde, sistematik bir sanat tarihi disiplininin kuruluşuna son derecede elverişli olduğunu kanıtlamıştır... Bu türlü yorumlayıcı bir bilgi-üretimi alanı sayesindedir ki, hem Avrupa ulus-devletlerinin, hem de öteki kültürlerin ve halkların tarihleri hayal edilebilecek ve bu tarihlere katkı yapılabilecektir. Avrupa Hıristiyan kültürleriyle, bu kültürlerin antik Yunan ve Roma'da olduğu kadar, Yakın ve Uzakdoğu'daki mazileri arasında bulunan ilişkilere has özellikleri betimlerken, bizzat Hegel'in uğraştığı da tam olarak budur. Bu aynı zamanda, sistematik sanat tarihi araştırmalarının, bütün zamanlara, yerlere ve kültürlere uygulanabilen tarihsel bilgi-üretiminin evrensel bir bölgesi olarak örgütlenmesi için ikna edici bir model ve güçlü bir katalizör oluşturabilecektir" (Preziosi, 1998: 67).

Doğal olarak zamanın müzeleri de bu modele, özündeki seküler ilahiyata uyumlu mekânlar sunacaklardır. Hegel'in arkadaşı mimar Schinkel, tam da onun estetik üzerine 1823-1829 arasındaki ünlü konferansları sırasında, izleyicilerin klasik ve romantik sanatın ötesinde 'Mutlak Tini' duyumsayabilecekleri *Altes Museum*'u (1824-30) tasarlamış ve inşa ettirmiştir (Haerdter, 1997: 147). Berlin'in Atina'laştırılması kapsamında, o sıralarda banka mimarlığında da popüler olan Yunan tapınağından esinlenerek yapılan, "sanat ve mimarlık arasındaki antitezi ulu bir birliğe dönüştürme" iddiasındaki *Altes Museum*'u pek çok ulusal müze, devlet, sanat ve etnografya müzeleri izlemiştir.

İsyanı bu sıralarda başlayan modernizmi evcilleştirecek *Modern Müzeler* dönemine daha bir yüzyıl vardır. 1950'ler ertesinde müzecilik inanılmayacak bir ivme kazanacaktır. ABD'de "1980'e kadarki 30 yılda, hafta hesabıyla 1566 haftada, 2500 yeni müze açılmıştır. Yani haftada bir müzeden daha yüksek bir oran. Nüfusu daha az olan İngiltere'de 1970'lerdeki gelişme oranı da aynı ölçüde etkileyicidir: Her hafta yeni bir müze" (Weil, 1990: 3). Müzeler sayılarındaki bu kabarmayı izleyicilere de yansıtabilmişlerdir: "Futbol maçlarına gidenlerden daha çok Amerikalı müzeleri gezmektedir" (Hughes, 1990: 389).

Ne var ki, bu büyük dalganın ardından gelen sanat tarihinin krizi elbette bu disiplinin ve söyleminin beşiği olan müzeleri de çarpmıştır. Hegelci işlevinden ötürü en hafifinden tapınaklara, papazları küratörlerden ve tarihçilerden oluşan kiliselere benzetilen müzeler, herhalde artık sanat tarihinin 'ölümüyle' olmalı, mezarlıklara dahi benzetilmişlerdir (Nochlin, 1972: 32). Doğrusu, müze izleyicileri arasında yapılan soruşturmalar da bunları pekiştirmiştir. Örneğin Fransa'da, çalışanlar arasındaki müze izleyicilerinin yüzde yetmişdokuzu, müzeyi kilise imgesiyle ilişkilendirmiştir (Bourdieu, 1990: 53,152). Bugün ise müzeler, sergiledikleri eserlerden daha çok sergilendikleri yapının harikalar uyandırdığı gösteri merkezlerine dönüşmüştür. Bu tarzın en son ve en fantastik örneği, Guggenheim müzeler zincirinin Frank Gehry tarafından tasarlanan Bask ayağı, *Bilbao Guggenheim Müzesi*'dir. Yer yer mimarın cilvelerine göre eserlerin de ıs-

marlanabildiği bu tür *franchiser* müzeler, aynı koleksiyona ait eserleri döne döne sergileyerek, aslında, çağdaş kanonun kurulmasına, egemen estetiğin, zevkin, 'tad'ın yayılmasına, "gezegenin Macdonaldlaştırılmasına" hizmet eder (Martínez, 1998: 84); 'çokkültürlülük' teranesiyle de, yerli kültürü, sanatı ikincilleştiriverir.

'Tin'den 'yapı'ya

Heinrich Wölfflin ve Alois Riegl, Alman ekolü sanat tarihçiliğinin bu iki büyük profesörü, Hegel historisizmiyle, formalizmi bağdaştırarak, günümüze kadar gelen farklı tarihleri güdüleyebilmişlerdir.

Sanat, Riegl'e göre tıpkı bir vidanın dönüşü gibi, Wölfflin'e göre de sarmal olarak ilerler. Bu ilerlemeyi oluşturan dönemlerin birbirleriyle, biyolojik çevrimi ve temsil edildiği insan ömrünü andırabilecek nitelik farklılıkları yoktur. Wölfflin'e göre, örneğin Rönesans kadar, gotik de, kendi içinde erken, klasik ve barok dönemlere ayrılabilir. Çünkü bu dönemler hiyerarşik değil, birbirine karşıt olan, forma dayalı, görsel kategorilere göre çözümlenir: Kapalı-açık, çokluk-birlik, mutlak-göreli, v.b. İlkleri erken veya klasik, ikincileri de barok'u karşılayan göstergeler. Riegl de benzer bir repertuar öneriyor: Görsel-dokunsal, içsel-dışsal, v.b. 'Yadsımanın yadsınması'yla ilerleme kuralını sezdirten, zamansallığın ardındaki yapısal kategoriler.

Her ikisinde de sanat, çağının tinselliğiyle belirleniyor; ancak, bu sanatın cisimleşerek formlara bürünmesi, kendine özgü yasalara, bağımsız olarak işleyen bir mantığa, çevreleyen görüngüler karşısında özerk olan yapılara bağımlı. "Formların türeyişini formların kendilerinden ve başka formlarla karşılaşmalarından başka hiçbir şey açıklayamaz". "Formlar kendi kurallarına uyarlar" (Focillon, 1992: 14, 29) veya Gombrich'in sözleriyle, "sanat sanatı izler" (aktaran Fernie, 1995: 224). Wölfflin ve Riegl formalizmi, sanat tarihinin özellikle ikonografi bölgesinde köklü dönüşümlere yol açmıştır. Bu dönüşümlerin önemli temsilcilerinin başında Panofsky anılmaktadır. Panofsky kendi modelinin aidiyeti konusunda açıktır: "Tarihsel sürecin tez, antitez ve sentez zincirine uygun olarak belirmesiyle ilgili Hegelci kavrayış, sanatın gelişmesi için de eşit ölçüde geçerli görünmektedir" (aktaran Wood, 1997: 19).

"Panofsky, kültürel tarihin kaçınılmaz yetersizliği karşısında duyarlı olan eleştirmenler arasındadır. Bu yetersizlik, belirli nesnelere (metinlere, imgelere) özgü olan bir anlam boyutunun, tarihsel açıklamaya direnen bir boyutun, ihmâl edilmesi, ya da hafife alınmasından kaynaklanır. Panofsky 1920'de, sanat ürünlerinin 'öznelerce yapılan beyanlar değil, maddelerin formülleştirmeleri; olaylar değil sonuçlar' olduğunu kaydetmiştir" (aktaran Wood, 1997: 7). Bu sözlerde historisizme karşı temkinli bir yapısal eğilim okunmaktadır. Aynı zamanlarda, aynı akademik çevrelerden olan Wölfflin ile Saussure'ın yapısalcılıkları

arasındaki yakınlık daha açıktır: •Anlamın, bir 'yapı' oluşturan göstergelerin kendi aralarındaki ilişkilerden türetilmesi, •bu yapının kendi içsel yasalarına göre kurulup, işlemesi, •kendine özgü tarihe sahip olması, yani geçerliliğinin gene kendi evrimi içinde açıklanabilmesi, •müellife, özneye kıyasla ürününe, nesnesine, sonuca öncelik vermesi, •çözümlerde ikili karşıt kategoriler kullanılması (Saussure:açık/koyu, yüksek/alçak) gibi stratejiler, dili ve sanatı aynı yapıya yerleştirmektedir. Bu yapı, giderek, bütün toplumsal pratikleri ve insan davranışlarını barındıracak bir kompleks olarak tasarlandığındaysa, zaten her etkinliğin öncelikle kültürel olarak belirlenip, anlamlandırıldığı mekâna ve zamana girilecektir.

Sherlock Holmes ve sanat tarihçisi

Sanat tarihinin 19. yüzyıldaki bilimselleşmesinin ilk, 'idealist bölgesi' eğer ikonografiyle karşılanıyor denebilirse, ikinci, 'ampirist bölgesi' de konosörlükle karşılanır ve en etkili temsilcisi de Giovanni Morelli'dir. "Resimlerin çözümlenmesinde başvurulan konosörlük teknik ve standartlarının, 16. yüzyılda Vasari tarafından ortaya atılmalarından sonra, yeniden ilk kez Morelli'nin çalışmaları sayesinde derlenip, saptandıklarını söylemek abartma olmayacaktır... Morelli'nin getirdiği yenilik, resimlerin hiç olmadığı ölçüde inceliklerine inerek, o zamana kadar üzerinde durulmayan ve bir kulak ya da tırnağın işlenmesi gibi, ressamın her defasında yeniden kafasında kurmayabileceği ayrıntılarıyla incelenmesidir" (Fernie, 1995: 103,104).

Böylesine bir inceleme, ister istemez, sanat tarihçisinin önüne, grafolojinin, paleografinin, kriptolojinin iz sürme yordamlarını çıkarmaktadır; ve kuşkusuz kriminolojinin. Nitekim buradan yola çıkan Preziosi, meslektaşı tarihçi Morelli ile ünlü detektif Sherlock Holmes arasında bir ilişki olabileceğini sezmiş ve yanılmamıştır (Preziosi, 1989: 93). Bu sezgisine, Sherlock Holmes maceralarının aslen hekim olan yazarı Conan Doyle'un, içinden iki kesik kulak çıkan "Mukavva Kutu" öyküsü ile, *Strand* dergisinde çizimleriyle yayımladığı kulak biçimleri üzerine makalesi yol açmıştır. Bunlarla, Morelli'nin kulak araştırmaları arasındaki hayret verici benzerliği farkeden Preziosi, sonunda, Conan Doyle'un amcasının Dublin Sanat Galerisi müdürü olduğunu, Roma'da oturan Morelli'yi de tanıdığını keşfetmiştir.

Morelli - Sherlock Holmes ilişkisine Freud da katılmaktadır. Preziosi, Freud'la efsanevi detektifin yöntemlerini kıyaslarken, Freud'un, uzmanlığına hayran olduğu Morelli'ye çağdaş psikanalizin geliştirilmesinde verdiği önemden de söz etmektedir. "Hem Freud, hem de Morelli için bilinçdışının kapılarını, gözden kaçan, sıradan ayrıntıların açtığı ortadadır. Ayrıca, Freud, Doyle ve Morelli'nin tıp mesleğinin üyeleri ve Hipokrates'e uzanan zengin tanı ve semioloji geleneğinin mirasçıları oldukları kimsenin gözünden kaçmamalıdır" (Preziosi, 1989: 94).

Gözlemciliği detektifinki kadar, patologla, anatomi uzmanınınkine de benzetilen Morelli de, Winckelmann gibi ilkin hekim olmuştur. Yeniden karşımıza çıkan bu sanat tarihçiliği-tıp bağı, aralarındaki ilginç alışveriş düşünülürse rastlantısal olmamalıdır: Semiolojinin, Antik Yunan'da, fiziksel belirtilerine bakarak, hastalıklarla ilgili tanıda bulunmaya ait bir terim olduğundan söz edilmektedir (Preziosi, 1998: 581,578). Rönesans'ta, konosörün işi olan bir eserin özgünlüğü ve temsil ettiği sanatsal beceri hakkındaki 'tanı'da bulunma görevleri de çoğunlukla hekimlerce yürütülüyormuş. Leonardo'nun kadavralara olan tutkusu ise herkesçe bilinmektedir. Zaten önceden canlı modelden çalışılan resim ve heykelde, Rönesans'la birlikte kadavralar ve tıbbî anatomi öne geçmiş... (Tournier, 1990: 103). Kısacası, gerek bu örneklerde, gerekse rastlanacak başkalarında, tıpla sanat tarihçiliğini, mikroskopla perspektifi kesiştiren, öncelikle insan bedenine ilişkin skopik rejim, bakma/görme/bilme/denetleme rejimi olmalıdır.[8]

Morelli'nin ampirizmi, bekleneceği gibi, başta Hegel cephesinin Croce gibi yorumcuları tarafından şiddetle eleştirilmiştir. Ama o "yegane hakiki kayıdın sanat eserinin kendisi olduğunda" ısrar etmiş, sanat tarihçiliğinin kütüphanelerde belge ve kitapların başında değil, ancak galeride sanat eserleriyle yüzyüze yapılabileceğini savunmuştur. *Catalogue raisonné* hâlâ onun tekniklerine dayandırılmakta, Nikolaus Pevsner (1902-83) gibi çağımızın ünlü mimarlık tarihçileri onun geleneğinden sayılmaktadır (Fernie, 1995: 105, 18).

II. Sanat tarihleri sanatı

Batı sanat tarihi geleneğinde, bir gelecek ülküsü tarihyazımını koşullandırıyordu; başka bir ifadeyle, gelecek geçmişi kuruyordu, hesaplaşma gelecekleydi. Oysa şimdiyi geçmiş kuruyor, hesaplaşılan geçmiş. Gerçi geleneğin nirengileri olan tarihler hiç olmadığı kadar el altında, göz önündedir, ama artık bu tarihler geleneği sürdürmekten çok, onu kökten sorgulamak için okunmaktadır. Çünkü, "sanat ve nesnelerini düşünmeye ait tarihin tümü, mantığın mit üzerinde, aklın temsiliyet üzerinde, kavramın mecaz üzerinde, anlaşılır olanın duyumsanabilir üzerinde ve en sonunda da hakikatin resim üzerinde önceliğini kurmak peşindeki yargılar ve kategorilerle işlenmiştir" (Norris, 1988: 17).

Anlamlarının modernliğe ait anlatılar bağlamında sabitleştiği kategoriler, şimdi farklı bağlamlara yerleştirilerek yeniden kodlanmaktalar. Tanımlandıkları ve tanımladıkları sınırlardan kurtulmaktalar. Ancak artık bu sınırsızlık içinde karşı söylemler kadar, egemen söylemleri de kurabiliyorlar; alternatif anlamlar ve değerler yüklenebildikleri kadar, salt imgeler gibi dolaşıma girip anlamsızlık-

8 Bu rejimi, perspektivist epistemoloji, kadın bedeni ve soyunma/örtünme ilişkilerine kadar merak edenlere Meyda Yeğenoğlu'nun *Colonial Fantasies-Towards a Feminist Reading of Orientalism* kitabındaki, *Sömürgeciliğin Skopik Rejimi* başlıklı bölümü okumalarını öneririm.

ları da besleyebiliyorlar. Yeni rolleri, barındırdıkları iktidarlara görecedir.

Örneğin, Eagleton'a göre, yetiştiği rasyonalizm toprağından İngiliz-Amerikan ampirisizmine ithal edildiğinde, dekonstrüksiyonun liberal hümanizmle kurduğu işbirliği, onunla olan karşıtlığının önüne geçebiliyor. Klasik liberalizmi yoran, özerk bireyin tutarlılığı ile onun çoğulculuğu arasındaki çatışma, öznenin belirli ve belirleyici olmayan yeni heterojen kimliği sayesinde ikincisi lehine çözümlenebiliyor. Sonuç, "öznesiz bir liberalizmdir ve bu başka şeylerin yanısıra, geç kapitalist topluma uygun bir ideolojik formdur" (Eagleton, 1997: 98-99).

"Bir toplumsal düzenin iletişildiği, yeniden üretildiği, deneyimlendiği ve keşfedildiği" (Jordan, 1995: 8) anlamlandırma düzenleri, kültürler, yüklenmiş oldukları iktidarla kültürel politika bağlamında ilişkilendirilmektedirler. Anlamlar (ya da anlamsızlıklar), kimlikler ve öznellikler burada kurulmakta - özne üretimi burada kodlanmakta (Spivak, 1989: 1122) - sanat tarihi de burada yazılmakta ve okunmaktadır.

Kültürel politika temaları, geçmişten alıntılanan, ancak ilk belirdikleri söylemlerde olduğu gibi artık birbirlerini dışlamaları veya birbirlerine karşıt veya üstün olmaları gerekmeyen, kavram çiftleriyle müzakere edilmektedir: Metin/yazar, zaman/mekân, kendi/öteki, kimlik/farklılık, küresel/yerel, merkez/çevre, modernizm/primitivizm, Batı/Doğu, evrensel/tikel, elitizm/popülizm, düzen/kaos, ulus/cemaat, kültür/doğa, söz/yazı, ... Sanat tarihinin de mekânı artık kendini çerçevelediği tuval değil, gündemdeki bu müzakerelerin sonsuzluğudur.

Sadece yerleştirildikleri metinlere göre üstlenebilecekleri anlam/iktidar değişkenliğine işaret edilmek için, yukardaki kavram çiftlerinden ilk ikisine burada değinmek istiyorum.

1. Metin / yazar

Bilen, kavrayan, yaratan, bilinçli, ussal insanın simgelediği hümanist öznenin etkin, belirleyici konumuna, ilkin ekonomik (Marx), ardından da psikolojik varoluşun (Freud) belirleyiciliğine ilişkin savların meydan okuduğunu biliyoruz. Bunun sonucunda, dahi/eseri ilişkisinden, hatta özdeşliğinden oluşan kutsal öznenin temsilcisi olarak yüceltilip gelen sanatçının/müellifin dokunulmazlığı, 20. yüzyıla girerken kalkmaya yüz tutmuştur. Dünyayı anlayabilme ve anlamlı olarak anlatabilme inancı ne zamandır yazarda odaklanırken, bu inanışı sorgulayanlar, odağı (merkezi) önce yazardan metne, ardından da okuyucuya kaydıracaklardır. "Yapısalcılık, bireysel beşeri öznenin özerkliğini, anlamın saydamlığını ve kesinliğini, eserlerin özgünlüğünü ve özgüllüğünü, bütün bu kavramların toplumsal, tarihsel tasarımlanmışlığını aydınlatarak sorunsallaştırdı" (Preziosi, 1998: 582). Foucault 1966'da insanın, Barthes da 1968'de yazarın ölümünü ilan ettiler. "Artık metnin, aynı ilâhî anlamı (Tanrı-Yazarın bildirisini) ya-

yan bir sözcükler dizisi değil, hiçbiri özgün olmayan değişik yazıların karışıp, çatıştığı çok boyutlu bir mekân olduğu" bilinmeye başlandı (aktaran Fernie, 1995: 353). Dolayısıyla her okuma, metnin sanki yeniden yazılması gibiydi ve olumsaldı. Tarihten söz edildiğine göre, bu en marjinal konumda olanlara bile kendi tarihlerini yazabilme potansiyelini sunuyordu (Jenkins, 1997).

Anlam, yazar/müellif/bireysel özneye ait egemenlikten dilinkine geçince, dil modelinde bir göstergeler sistemi gibi tasavvur edilen toplum da kültüre teslim ediliyordu. Toplum kültürün, insan dilinin, yazar da metninin ürünüydüler artık. Ve 'farklılık', dilde olduğu kadar, toplumsal/kültürel dokuda da anlamlandırmanın anahtarı oluyordu.

'Dünyanın semiotikleştirilmesi', edebiyattan, dilbilimden türeyip, antropolojiye, psikolojiye, sanata, sanat tarihine, giderek bütün beşeri bilimlere dadanarak entelektüel işbölümünün 'kültür kurumları' ve 'kültürel çalışmalar' çevresinde yeniden örgütlenmesini güdüledi. "Farklı disiplinlerde dil, gerek bir araştırma nesnesi, gerekse disiplinin kendini epistemolojik yönden irdelemesinin aracı olarak tartışmanın odağına yerleşti" (Wallerstein, 1996: 65).

Önce Gramsci, ardından Althusser, kültürü Marksist düşüncedeki yerleşik edilgen konumundan kurtararak, toplumsal/ekonomik altyapı karşısında 'görece özerk' bir etkinliğe kavuşturmuşlardı. Özellikle Althusser'in ideolojiyi 'yanlış bilinçlilik' yerine 'yaşanmış deney' olarak yeniden tasavvuru, ideolojinin anlamlandırma ve davranış üzerinde oluşturabileceği 'kültürel hegemonya'yı açığa çıkarmış ve muhakkak ki ardından gelen dil/söylem/kültür/iktidar kuramlarının yolunu açmıştır. Ancak şimdilerde kültürün görece özerkliği (Althusser) ya da yarı-özerkliği (Marcuse) geride kalmış gibi. Çünkü artık, "toplumsal hayatımızdaki her şeyin, - ekonomik değerden, devlet gücünden, pratiklere ve *psyche*'nin bizzat kendisinin yapısına kadar her şeyin - [baştan aşağıya] 'kültürel'leşmesi söz konusudur" (Jameson, 1992: 48). Ama Jameson diyalektiğinde bu, tüketim formunun her şeyle birlikte sonunda kültürü de fethettiği "geç kapitalizmin kültürel mantığı"nı karşılar. Bunun sanattaki en belirtik temsili ise, Baudrillard'ın düşündüğü gibi, "sanat eserinin tamamıyla meta-imgesinin ekonomi politiğine dayandığı" *pop* olmalıdır (aktaran Foster, 1996b:38).

İnsan / dil

Modernliğin insanmerkezli reflekslerinden kurtulmaya ilişkin çağdaş entelektüel girişimler, egemen pratiklere karşı köklü eleştiri olasılıkları sunmakla birlikte, ister istemez bunları onaylayan, pekiştiren yeni mantıkları da harekete geçirmektedirler:

• Yüzyıllardır insan zihnini koşullandıran epistemolojik istibdatın sarsılmasıyla, her sanatı/sanatçıyı aynı anlatıya sabitleyen, bütüncü, dönemsel, ilerleyen, evrilen, gelişen, ussal, bilinçli, nedensel, nesnel, evrensel tarih artık haki-

katini yitirmeye başlamıştır. Böylece, her ne kadar farklı geçmişler kurgulayabilmenin önü artık açılıyorsa da, bu geçmişlerin şimdiki zamana ait beklentiler tarafından koşullandırılması, hatta tarihin şimdiye indirgenmesi de mümkün olmaktadır. Tarihsel olayların geçerliliği metinlere, onların geçerliliği de başka metinlerle arasındaki ilişkilere bağlanmakta, olgu ile kurmaca arasındaki ayrım silikleşmektedir. Buna metinlerin okunmasındaki görecelik özgürlüğü de eklenirse, sözcüklerin kazandığı olağanüstü güç/büyü farkedilebilir. Bu giderek daha sık rastladığımız üzere, 'bilimsel' olanlar da dahil her türlü metnin edebileştirilmesini özendirmiş, yer yer üslupçuluğa, "terminoloji mistifikasyonu"na (Ekşigil, 1998: 6) "göstergelerle hedonistçe oynanmaya" (Ahmad, 1992: 119), kadar varmıştır.

• Haklarındaki söz ve yazılar kadar, resim, heykel ve yapıların bizzat kendilerinin de, sunulup izlenmelerinin de, denetim ve iktidar sağlayan söylemler olarak tasavvur edilmesiyle, sanat eserlerinin de masumane, tarafsız okunamayacakları anlaşılmıştır. Böylece güzel olana ilişkin klasik değer hiyerarşisinin, kanonun, belirlediği otorite kadar, bunların diri tuttuğu sanatsal mit de tehdit edilmiştir: Seçkin ve popüler kültür, 'yüksek' ve 'alçak' sanat birbirlerine bulanmıştır. Zaten, gerçeklik imgelere çevrilince veya Baudrillard'ın kışkırtıcı üslubuyla "her şey estetik olduğunda, artık güzel ya da çirkin olan hiçbir şey kalmaz ve sanat da yok olur" (Baudrillard, 1995: 15). "Nesneler kullanımlarıyla değil de, yalnızca birbirleriyle ilişkileri bakımından varolduklarında, tüketilen artık bir göstergeler sistemidir" (Baudrillard, 1996: 48). İhtiyaç, artık bir nesneye duyulan ihtiyaçtan çok, farklılaşma ihtiyacıdır. Dilin yapısal modelinde olduğu gibi, formların sadece başka formlara gönderdikleri böyle bir 'hiper-görsel', 'estetik-ötesi' evrende anlam, farklı, başka olanda, 'öteki'nde aranır. İzleyiciyle eser arasına girmenin gözden düşmesiyle, artık varlık gerekçelerini yitirmiş olan eleştiri de, sürekli yer değiştiren 'öteki'nin peşine düşer. Böylesine bir formalizmin, anlamın tamamen anlamsızlaştığı sonsuz bir göreciliğe kapılması da büyük ölçüde kolaylaşır.

2. Zaman - mekân

Tarih fikrinin zayıflaması, zaman kategorisinin de itibarını yitirmesine ve kültüre 'mekân'ın egemen olmasına yol açmıştır. 'Mekân'ın bu yükselişinde, algıyı imgelerin fethetmesi sonucu bütün yaşamın estetikleşmesi de rol oynamıştır.

"Toplumsal kuram, her zaman, toplumsal değişim, modernleşme ve (teknik, toplumsal, politik) devrim süreçlerine odaklanmıştır; ilerleme onun kuramsal nesnesi, tarihsel zaman da öncelikli boyutudur. Elbette, ilerleme, mekânın zaptedilmesini, bütün mekânsal engellerin yıkılmasını ve sonunda mekânın zamanla yok edilmesini gerektirir" (Harvey, 1989: 205). Ancak "postmodernlik mekânın zamanıdır" (Jameson, 1998). Ve mekânın zamanın önünü aldığı bir

yaşantı karşısında da, bu toplumsal kuramın geçerliği dinmiştir. Dolayısıyla, karşı-kuramlarda, örneğin 'süreç' yerini 'yapı'ya, 'artzamanlı' 'eşzamanlı'ya, 'teleoloji' 'paradigma'ya, 'ütopya' 'heterotopya' veya 'distopya'ya terketmiş, dönem/stil, değişim, dönüşüm, gelişim, evrim, devrim gibi zamansal kategoriler geriye çekilmiştir.

Doğal olarak mimarlık, postmodern mekân egemenliğinin en itibarlı dili olmuştur. Oysa modernliğin yükselişinde 'zaman', örgütlendiği mühendislik sayesinde, mimarlığı yenik düşürmüştü. Çünkü Rönesans ve öncesinde, astronomiden mekaniğe, matematikten hendeseye kadar mimarlığın denetiminde bulunan alan, sonradan uzmanlaşan ve 20. yüzyılla zaferinin doruğuna erişen mühendislik tarafından parsellenmişti (Artun, 1982). Bu nedenle, yüzyıla girerken mimarlığa düşen, mühendisliğe öykünmekti. O sıralarda zaten "kardeş sanatların dümensuyunda" sürükleniyordu (Artun, 1982: 10). Dönemin başat sanatları ise zamansallıkları ağır basan, sinema ve müzikti. Mimarlık belki 'donmuş müzik' olabilirdi (F.L. Wright). 'Çağın ruhu'nu temsil eden zamanı, hareketi, hızı raptedebilir, 'formun işlevi izlediği' (Le Corbusier) mekanik bir mantığı, estetiği uyarlıyabilirdi. Bu estetiğin en çarpıcı ifadesi, şair Marinetti'nin[9] kaleme aldığı, 1909 tarihli *Fütürist Manifesto* olmalıdır: "Kaportası ateş soluyan yılanlar gibi egzos borularıyla kıvrım kıvrım bir yarış arabası, makinalı tüfek gibi takırdayan, kükreyen bir yarış arabası, '*Semendirek'in Kanatlı Zaferi*'nden[10] daha güzeldir".

Yüzyıl sonlarına doğru, mekân zamanın önünü aldığı ölçüde, mimarlık da yeniden kutsanmıştır. Öyle ki, postmodernizm söylemlerini ilk mimarlık esinlendirmiştir. Zamanın cenderesinden kurtulabilmesi için, zaten tarihle, insanla da ilişiğini kesmiş, 'mutlak'laşmıştır. Fazla değil, yukarda anılandan elli yıl kadar sonra yayımlanan bir başka manifesto, ünlü çağdaş müze mimarı Hans Hollein ile Walter Pichler'in *Mutlak Mimarlık Manifestosu*, mimarlığın kazandığı ezici üstünlüğü günümüzden daha kırk yıl önce şöyle ifade etmektedir: Mimarlık "hiçbir zaman hizmet etmez. Onu kaldıramayanları ezer. Mimarlık yasa tanımayanların ama yasa koyanların yasasıdır. Bir silahtır... Mimarlık, kültür ve uygarlığın en üst kademesinde, çağlarının doruğunda bulunanlar tarafından yapılır. Mimarlık seçkinin işidir... Mekânla mekâna egemen olur... Mimarlık amaçsızdır... Form da işlevi izlemez... Tarihte ilk kez bugün, ... teknolojinin belirlediği değil, hizmet ettiği, saf, mutlak bir mimarlık yapıyoruz" (1962: 181-182). Le Corbusier'in daha 1926'da "geliyor" diyerek kehanette bulunduğu "mimarların çağı" herhalde bundan başkası olamazdı.

---

9 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), korporatizmin en olgun modeliyle birlikte, politikanın estetikleştirilmesinin tarihteki en gösterişli örneklerini de tasarlayacak Mussolini'yle yakın ilişki içinde olmuş, 1932'de İstanbul'a da gelerek Akademi'de konferanslar vermiştir (Yasa Yaman, 1992).

10 Zeus'un kanatlı zafer tanrıçası Nike'nin, 1863'te Semendirek'te bulunan ve Louvre'un başeseri sayılan ünlü heykeli.

Günümüz mimarlığı, en popüler örneği Rogers'ın Pompidou Sanat Merkezi olan ve gene aynı mimara ait Lloyds Merkezi gibi, fabrika imgesindeki *simulacrum*'larıyla, sanki beş yüzyıl sonra makineyi ve itibarını geri teslim alışını anıtsallaştırıyordu.

Pastiş-şizofreni

Fredric Jameson'un *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* başlıklı yazısı (1984), çağdaş zaman/mekân krizinin, hem sanattaki, hem de tarihindeki izleri bakımından değinmeden geçilemeyecek bir klasik. Zaten başlıktaki *Kültürel Mantık* da zamana baskın çıkan bugünün mekânsal mantığı.

Jameson, gerçekliğin imgelere dönüştüğü bu mantığı pastiş olarak adlandırıyor: "Pastiş, mizahını yitirmiş, boş parodidir". Sanatsal stillerin dirimliliğini oluşturan, özgül kişilik, bireysel yaratıcılık gibi ideolojilerin dinmesiyle birlikte, "stiller çerçevesindeki yeniliklerin, buluşların mümkün olamadığı bir dünyada, geriye ölüp gitmiş stilleri taklit etmek kalır" (1985: 114, 115). Yani, pastiş. Başka imgelerin imgeleri, başka sanatın sanatı, gerçek olmayan gerçekçilikler. Aslı hiç olmamış sahteler: *simulacrum*'lar. Son Documenta'da (1997) ve Whitney Bienali'nde (1997) geniş yer ayrılan, bazıları düpedüz belgesel eski fotoğrafların, iddia edildiği gibi 'gerçeğe dönüş' olup olmadığını veya nasıl bir 'gerçeğe dönüş' olduğunu da bu mantığın sınırlarında düşünmek gerekir. Guggenheim Müzesi'nde açılan ve geçen yaz boyu kalabalıkların akın ettiği, *Motorsiklet Sanatı* sergisi, daha da gerçekçi bir 'gerçeğe dönüş' örneği oluşturuyor. Harley Davidson'ların, BMW'lerin, Moto Guzzi'lerin, mimar F.L.Wright'ın ruhâni rampalarına dizildiği sergiyi, Guggenheim 'müesseseleri'nin patronu Thomas Krens şöyle savunuyor: "Monet ve minimalizm üzerinde çok fazla duramayız. Müessesenin entelektüel hayatiyetini bileyli tutmalıyız. İşte bunu da motorların yerine getirdiğini düşünüyorum" (aktaran Plagens, 1998: 58). Bu entelektüelizm girişimi, yıllarca öncesine ait, Marinetti'nin "makinalı tüfek gibi takırdayan" ve de "ateş soluyan, yılanlar gibi egzoz borularıyla", Duchamp'ın *ready made* esprisinin bulandığı bir pastiş değil de nedir?

Böyle bir hipermekânda modernizmin 'yeni', *avant-garde* tutkusu, eskiye dönük eklektik alıntılara teslim olmuştur. Aslında, eskiye dönme kisvesi altında gittikçe şiddetlenen, bellek yitimidir, zamansız bir sanatın tarihötesi çoğulculuğudur (Foster, 1996a: 40). Geçmişi görsel seraplara, matrislere, metinlere dönüştüren imge iptilasının kültürel formu, herhangi bir geleceğe, ortak bir tasarıya ait duyguyu da yıkıp yok eder (Jameson, 1992: 46). Geleceğe dönük bir tasanın, tasavvurun, müdahalenin, mücadelenin bu tarihsizlik içinde yeri yoktur.

Jameson'a göre yaşantının zaman boyutunda da tarih duygusu yitirilmiştir, çünkü zaman bir dizi biteviye şimdilere parçalanmış, şizofrenik bir deneyime dönüşmüştür: Lacan şizofreniyi anlamlandırma zincirindeki, yani gösterenlerin

anlamı oluşturan sözdizimindeki, kırılma olarak betimlemektedir. Lacan'da, insana ait zaman, geçmiş, şimdi deneyimleri ve bellek, dilin bir sonucudur. Kişisel kimliğin sürekliliği de öyledir. Dilin bir geçmişi ve bir geleceği olması, tümcenin zaman içinde hareket etmesi sayesinde bize somut veya yaşanmış gibi gelen zaman deneyimine sahip olabiliriz. Ne var ki, şizofren, dilin eklemlenmesini bu tarzda kavramadığından, bizim zamansal süreklilik deneyimimize de sahip değildir; dolayısıyla, bir biteviye şimdide yaşamaya mahkûmdur. Eğer tümcenin geçmiş, şimdi ve geleceğini birleştirmekten acizsek, onun gibi kendi biyografik deneyimimizin veya psişik yaşantımızın geçmiş, şimdi ve geleceğini birleştirmekten de acizizdir (1992: 26). Böyle olunca da, bu birleşime dayalı olan kimliğimizi yitiririz. Wölfflin, belki de bu marazî zamanı sezerek, daha yüzyılın başında, geçmişi dönemlere bölmenin asıl esenliğimiz açısından zorunlu olduğunu kaydetmiştir (aktaran Fernie, 1995: 350). Ve Jameson da, "insanlığın dönemselleştirmeden edemeyeceğini" savunarak sanki Wölfflin'i onaylamıştır (1998).

Jameson'ın metinsellik veya yazı (*écriture*) olarak adlandırdığı, zamanın şizofrenik şimdiye indirgenmesinde anlam yitirilince, geriye metnin kendisi, imgeleri, mekânı kalır. Metni anlamlı kılan zamansallığı, onun mekânı tarafından adeta massedilmiştir. Zaten, bütün temsili ortamlar, bütün sanatlar gibi, yazı da zamanın akışını dondurur ve harfleri, sözcükleri, mekânsal bir forma, örneğin kitap sayfalarına sabitler.

Metinsel modeller, "toplumsal ilişkileri, iletişim ilişkilerine, daha da açıkçası şifre çözümüne" indirgerler (Foster, 1996a: 181); kültürleri de 'simgesel doku'lara (Clifford, 1987: 125). Toplumsal ilişkilere bağımlılıklarından 'özgürleştirilen' imgelerin kendileri toplumsal ilişkileri betimlemeye başlarlar. Tarih yapar/yazarlar. Maddesellik, metinlere, metinlerarası ilişkilere ithal edilmiştir. Tarihsel öyküler olgularla değil, başka metinlerle aralarındaki ilişkilere göre kurgulanır. Sonunda her ikisi de geçmişe ait görüntülerin eşzamanlı eklemlenmesine dönüşen tarih ve sanat, hiç düşünülmeyecek kadar bitişmiştir. Tarih eserinin doğru veya yanlış, sanat eserinin de güzel veya çirkin olarak değerlendirilmesini ise barındırdıkları iktidar belirler.

Anlaşılan, zaman/mekân cambazı Borges'inki gibi 'şimdi'nin sonsuzluğunda zamanın reddedildiği bir dünyadayız: Bütün öyküler çok önceden anlatılmış olduğundan bugün bunların ancak yeniden söylenebildiği bir dünyada. *Don Kişot*'un Cervantes'ten 300 yıl sonra aynen yeniden kaleme alınabildiği, ve bu yenisinin yazarı olan Pierre Menard'ın belirttiği gibi, herkesin her düşünceye kâdir olduğu bir dünyada (1970: 34,70; 1990: 89).

Homi Bhabha, şimdiki zamanda varolma konusunda iyimserdir. 'Şimdi', kültürel-politikada potansiyel arz eden yeni, melez, arada-kalmış kimliklerin boy attığı sınırları oluşturmaktadır: "Bilemediğimiz, karanlıktaki bir kalımlılık duygusunun etkisi altındayız. Postmodernizm, postkolonyalizm, postfeminizm ... gibi, görüldüğü kadarıyla 'post' önekinin tartışmalı aldatıcılığından başka bir adı

olmayan, 'şimdi'nin sınırlarında yaşıyoruz ... Başlangıçlara ve sonlara ait mitlerin ayakta tuttuğu yüzyıl ortalarında değil, yüzyıl sonunun (*fin de siecle*) geçiş anındayız. Farklılık ve kimliğin, geçmiş ve şimdinin, içerisi ve dışarısının, dahil etmenin ve hariç tutmanın karmaşık temsillerini üretmek üzere mekân ve zamanın kesiştiği geçiş anı ... Kuramsal bakımdan yaratıcı, politik bakımdan da yaşamsal olan, kökene inen, ilk öznelliklere ait anlatıların ötesine geçerek, kültürel farklılıkların eklemlenmesiyle üretilen bu anlar üzerinde odaklanma gereksinimidir. Bu 'arada-kalmış' mekânlar, ... gerek kişilere, gerekse cemaatlere ait benlik stratejilerinin geliştirilmesine olanak sağlarlar. Bu stratejiler yoluyla da yeni kimlik göstergeleri ve yaratıcı kabul ve itiraz bölgelerine ulaşılır" (1994: 1).

III. Kriz ve biz

'Kriz', hem modernliğin tarihyazımını, hem de kendi sanatımızın bu modernliğe 'erişmesini' onun yegâne geçerli tarihi sayan anlatıları mesafelendirme olasılıklarını sunar. Böyle bir olası mesafeden okunduğunda, 1900-1950 arası Türk resim ve heykeline ilişkin tarihyazımının aşağı yukarı hep aynı şema çevresinde kurulmuş olduğu farkedilir.[11] Bu şema, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane - 1883) öğrenci ve/veya öğretim üyesi olmuş bir avuç ressamın oluşturduğu mesleki örgütlenmelere dayanır:

a. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti - 1908 (ilerki yıllarda, Türk Ressamlar Cemiyeti - 1921, Türk Sanayi-i Nefise Birliği - 1926, Güzel Sanatlar Birliği - 1926)

b. Yeni Resim Cemiyeti - 1923

c. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği - 1929

d. d Grubu - 1933

e. Yeniler Grubu - 1941

Türk sanatının modernleşmesi, sanatın batılılaşma/ulusallaşma/çağdaşlaşma (asrîleşme) yönündeki kültürel politikalara, resmi ideolojiye ayarlanması olarak öykülenir. Bu öykünün zamansallığını da (dönemselliğini, kronolojisini) yukardaki şema temsil edegelmiştir. Bir dönemin kültürel hafızası da, sanatçı kimlikleri de bizi hep aynı şemaya gönderirler.

1. Ulusal kübizm

Cumhuriyet ideologlarına ve ressamlarına göre, şemadaki ilk cemiyetin üyeleri olan 'Çallı Kuşağı'nın temsil ettiği hocaları[12] ve onların da öncelleri olan

---

11 Bakınız: Berk ve Gezer, 1973; Turani, 1984; Erol, 1987; Özsezgin, 1987, 1996; Tansuğ, 1991; Başkan, 1994; Gören, 1998; Gültekin, 1992; Giray, 1997.

12 İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1884-1977), Feyhaman Duran (1886-1970), Hüseyin Avni Lifij (1889-1927).

yüzyıl başının Osman Hamdi, Şeker Ahmet gibi ressamları, Batıcı, Türkçü yönelimlerine rağmen, bir yandan İslam, diğer yandan 19. yüzyıl Avrupa sanatı gelenekleriyle zihni ve estetik bağlarını koruyorlardı. Örneğin, resimde Namık Kemal'in yerini tutan bir Osman Hamdi ancak gerilerde, Tanzimat'ta kalmış zihniyetin temsilcisi sayılabilirdi. Cumhuriyet öncesi 'Milli Mimari Rönesansı'nın öncüleri sayılan Mimar Kemalettin ve Vedat Beyler de, gene, "Namık Kemal'in edebiyatta ve siyasiyatta yaptığı gönül hamlesini taşlarda" yapmışlardı (Baltacıoğlu, 1929: 118). Bu "ekol dini mimarimizin tesirinden kurtulamıyordu... 'Usulü Mimari-i Osmani' yegane müracaatgâhı idi" (Ural, 1974: 18), dolayısıyla da, türbe, medrese ve camiyi taklit ediyordu.[13] Sinan'ı klasikleştirme hevesleri Cumhuriyet'in yüzyıl öncesinde kalmış Avrupa romantizmini andırıyordu; nasıl ki, örneğin Osman Hamdi oryantalizmi ve realizmi, Çallı kuşağı empresyonizmi, bu kuşaktan Avni Lifij de naturalizmi andırıyorsa. İşte bu nedenlerle, Cumhuriyet'in öncü sanatçılarına göre, Cumhuriyet sanatını bu 'çağdışı' akımların söylemleri değil, ancak çağdaş kübizm temsil edebilirdi.

Kübizmin bayraktarlığı, Cumhuriyet ertesinde İstanbul Üniversitesi (Darülfünun) rektörlüğünü üstlenmiş (1923-25), ayrıca Güzel Sanatlar Akademisi'nde de dersler vermiş olan ve kültür, eğitim, yayın, dil, edebiyat, politika gibi çok çeşitli alanlardaki etkinlikleriyle tanınan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na aittir. Onun sözleriyle, "Muasır cemiyetler demokratik teşkilata mâlik olan cemiyetlerdir" ve kübizm de bizim, yani asri demokrasilerin, sanatı olmalıdır: "demokrasinin mimarideki tecellisi Kübizm denilen cereyandır" (1929: 111, 120/aktaran Yasa Yaman, 1994: 30). Sanatta kübizm, içtimaiyatta Durkheim'ı, ruhiyatta Freud'u, felsefede Bergson'u karşılar. İsmail Hakkı'nın kübizm edebiyatı sanatın çok ötelerine uzanır: Kübizm aklîliktir, fikrîliktir, ilmîliktir, hendesîliktir, müsavatçılık, halkçılık, şahsiyetçilik, müspetçiliktir, rasyonalliktir; "sanattan her türlü din, sınıf, an'ana, mektep konvansiyonlarının", motiflerin, kaldırılmasıdır; sadelik, birlik, samimîlik, doğruluktur; makinedir, betonarmedir, işlevselliktir, üç boyutluluktur, asrîlik ve beynelmilelliktir (aktaran Yasa Yaman, 1994).

Anlaşılıyor ki, Cumhuriyet sanatının kurucu, resmi söylemi olarak İsmail Hakkı kübizmiyle, Picasso-Braque kübizmini bağdaştırmak oldukça zordur. İlkinin, ulus inşasının gereği olarak önüne koyduğu modernlik tasavvurunu, ikincisi arkaya atar; ilkinin kavramak için Batı'ya yöneldiği gerçeklikten diğeri sıyrılmak için Doğu'ya yönelir. O nedenle, yerli tarihi dışarıdakinden daha uzun sü-

13 Sanayi-i Nefise Mektebi'nde estetik dersleri de vermiş olan Ahmet Haşim ise Milli Mimari Rönesans'ını İttihat ve Terakki ile bağlantılandırıyordu: "İttihat ve Terakki, yalnız siyasi bir partinin adı değildi. Yarım yamalak tarihi bilgilerin ve ham bir zevkin kaynaklarından akıp gelen ilmi ve estetik bir akımın da ismiydi... Bu siyasetin mimarisi türbe ve medreseyi taklit eder. İşte o tarihten beridir ki İstanbul'un her tarafında o biçim binalar inşa etmek ve bu mimariye de 'milli mimari rönesansı' adı vermek adet oldu" (aktaran Ural, 1974: 16).

recek ve giderek gündelik dile de karışacak 'kübik',[14] daha çok Cumhuriyet 'zihniyet ve içtimaiyatının' ilginç bir alâmet-i fârikası sayılmalıdır.

Uluslararası ulusal

'Ulusal sanat' tarihsel şemadaki bütün grupları tartışmasız olarak birleştiren ilkedir. Ancak, üzerindeki ezeli polemikler dolayısıyla aynı zamanda bu grupları birbirinden ayırdeden en bellibaşlı - belki de yegâne - düşünsel öğeyi de oluşturur. Kübik teriminin bizde bu kadar uzun ömürlü oluşu, her ne kadar paradoksal görünse de, Cumhuriyet'i izleyen ilk sistematik 'ulusal sanat' savlarının göstergesi durumuna gelmesindendir. Başlarda bu savlara göre ulusal, uluslararasılıktan geçer. Çünkü "sanat da, ilim, ahlak, hukuk ve iktisat gibi beynelmilelleşmektedir. Halbuki beynelmilellik milli renkler, milli motifler sayesinde değil, insani mutalar [veriler] vasıtasile olabilir. Binaenaleyh sanatta coğrafyaya, tarihe, iklime ait olan mütehavvil [değişken] unsurlar zaruri olarak silinecek, yerine ihsasi [duyumsal] fizyolojik mutalar geçecektir". "Demokrasinin müesseseleri gibi sanat müessesesi de asrileşmeli, beynelmilel hakikate vasıl olmalıdır" (Baltacıoğlu'ndan aktaran Yasa Yaman, 1994: 30,28). Bu hakikat bilimseldir ve bilim "sadece bir nazariye, bir tahsil değil, içtimai faaliyetin kendisidir" (Baltacıoğlu, 1929: 121). Örneğin mimarlık söz konusu olduğunda, bilimsellik gereği, "şekillerin mevzuları ve teknikleri haricinde bir varlıkları" olamaz. Bu nedenle, "gerek mevzuları, gerek tekniki, gerekse harsı itibarile ayrı olan maziden alâka tamamile" kesilmelidir. "Türk kaybolacak diye diye vehmedip de maziye yapışmak ... değil, bilakis ileriye atılmak, yeni an'anayı yaratmak" gerekir. "Tabiri diğerle Türk mimarı için bir yol vardır. O da bütün cihanın yeni mimarları gibi Kübist olmaktır". Ve "nasıl kadınlarımız Avrupa kıyafetini kabul etmekle giyinmek hususundaki milli hususiyetlerini kaybetmiyorlarsa, şehirlerimiz de Kübizm nev'ine girmekle Türklüklerini kaybetmeyeceklerdir" (Baltacıoğlu, 1929: 130,131).

Kübizmin resmiyet kazandığı ilk zamanlarında ulusal olan uluslararasında aranmaktadır. Dolayısıyla, kimi yerli gelenekler de, 'beynelmilel'in göstergesi gibi kabul gören 'kübik'e yakıştırılmaktadır. Picasso'da Türk-İslam süsleme sanatı, Matisse'de de minyatür keşfedilmektedir: Kübizm de geleneksel tezyinatımız gibi sembolik ve geometriktir. Mustafa Şekip'e göre zaten kübist "bütün canlı şekilleri daire, müselles, mikap gibi hendesi şekillerde kompozisyonlara aktaranlara" (aktaran Aksüğür Duben, 1983: 245) denir. Sabahattin Eyüboğlu'na göre de Matisse'de minyatürün iki boyutluluğunu görmek mümkündür. Yeni resim de tezyinatımıza ve minyatürümüze perspektif sayesinde üçüncü boyutu

14 Fikret Adil'e göre "bu kübik sıfatı o kadar aldı, yürüdü ki, Mahmutpaşa'da kübik fanila satanlar türedi, hatta bir gün bir manav bana, yaylı bir telin ucuna taktığı kavunu sergidekilerden daha fazla fiyata 'kübik' diye satmaya kalkışmıştı " (Yasa Yaman, 1992: 167).

katarak "yalnız göze değil, aynı zamada zihne hitap eden yüksek bir tezyinat yapacaktır... Yani minyatürle Avrupa resmi birleşecektir". Zaten "özellikle Matisse, İslam kültürünün sanata tanıdığı işleve çok yakınlaşarak sanatı bir süs, bir eğlence aracı olarak görmüştü". Üstelik, "bilinmeyen üstün bir gerçeğe sanat aracılığı ile varmak" inancını paylaşan *fauvism* ve kübizm, Doğu zihniyetlerinde olduğu gibi pozitivizme ve materyalizme karşıydı (aktaran Aksüğür Duben, 1983: 211-215).

Biteviye sürebilecek kendimizi Batı'da arayıp-bulma çabasına bir başka örnek olarak, Mimar Sedat Hakkı Eldem'in "Türk Evi'ni, Le Corbusier'nin ilkeleri ve Frank Llyod Wright'ın ev projeleri aracılığıyla Avrupa'da 'keşfettiğini' itiraf etmesi" eklenebilir (Bozdoğan, 1998: 125). Ancak bu tutumun en ironik örneği, sanatta batılılaşma önderi Osman Hamdi'nin kendi kendini oryantalize eden eserleri olmalıdır.

Ulusal uluslararası

Sanat üretiminin ulusun inşa programı çevresinde işlevselleştirilmesinin yaftası gibi ortaya çıkan kübizmin Ziya Gökalp düşüncesi, dolayısıyla da Durkheim'ın pozitivist 'içtimaiyyat'ıyla ilişkisi ortadadır. Ziya Gökalp'in ünlü 'uygarlık uluslararasıdır, kültür ulusal' şiarının ilk bölümündeki 'uluslararası' çağrı, baştan İsmail Hakkı gibi Gökalp izleyicileri arasında daha baskın ve belirleyici durmaktadır. Ancak, köken, soy sorunu egemen oldukça, giderek 'ulusal kültür' bilinci daha baskın olacak ve yüzyıl ortasına kadar da böyle kalacaktır.

Cumhuriyet, kendisine yakıştırılan rönesans, 'Türk Rönesans'ı nitelemesini hak etmek için, diriliş öyküsünü, inkılâplarını, şimdisini bağlantılandıracağı bir geçmiş, bir antikite, bir miras tasavvur etmek durumundaydı: 1931'de hem Türk Tarih Cemiyeti, hem de tarihsel eserlerin korunmasına yönelik ilk girişim olan Asar-ı Atika Komisyonu kuruluyordu. Aynı yıl Alişar'da yapılan kazılarda "Hititlerin Türk ırkına mensup oldukları" (*Cumhuriyet* 1931: 2) savlanarak, topluma Sümer-Akad ve Hitit'e uzanan, Osmanlı'nın ardına geçen, bir 'yeni' geçmiş sunuluyordu.[15] Zamanın Maarif Vekili Dr. Reşit Galip'e göre, "dünyanın en eski uygarlıklarını bizim kurduğumuzu iddia eden yeni Türk Tarih Tezi'ne" (Tunçay, 1983: 680) karşı aldırmazlık içinde olan Darülfünun 1933'te kapatılarak, İsmail

15 Halide Edip, 1935 yılında, Delhi'de 'Maktaba Jamia Millia Islamia'da verdiği *Türkiye'de Doğu-Batı Çatışması* başlıklı konferansında bu konuya şöyle değiniyordu: "Ziya Gökalp Osmanlı karşıtıydı ve Orta Asya kültürünü yüceltiyordu. *Kadro* yazarları da öyleydiler. Ancak, Osmanlı öncesi Orta Asya kültüründen arta kalanlar dönemin felsefesini ve gereksinimini tatmin etmediği için *Kadro* yazarları tarihi yeni bir tarzda yorumlamaya giriştiler. En eski uygarlık ve kültürün Türklere ait olduğunu, en eski insan soyunun da Türkler olduğunu savundular. Gerçekten öyle midir, değil midir tartışmasını burada atlayacağım. Ancak, yakın geçmişi elinden alınan bir kuşağa, bunu telafi etmek üzere, antik-Yunan, Hitit ve Sümer-Akad uygarlıklarını sunmanın yeterinden fazla olduğu söylenebilir" (Edip, 1935: 178).

Hakkı'nın da aralarında bulunduğu hocalarının işlerine son veriliyor ve yerine İstanbul Üniversitesi açılıyordu...

Geçmiş imgesine ilişkin bu yolda gelişen projeler doğal olarak şimdiyi bağlamaktadır: "Şimdi, yeni Türk medeniyetini en eski Türk medeniyetinde aramak sevgisindeyiz; yeni sanatımızı eski sanatlarımızın temelleri üstünde yükseltmeyi düşünüyoruz" (Dranas'tan aktaran Aksüğür Duben, 1983: 107). Bu düşüncenin ifadesi, 'inkılâp sanatı', 'mimarlıkta inkılâp', 'Türk İnkılâp Mimarisi', 'inkılâp ressamlığı', 'inkılâp sergileri'dir. 1932 yılında sipariş edilen inkılâp resimleri, Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde açılan ve üç yıl sürecek ilk İnkılâp Sergisi'nde başkente sunulmuştur. 1939'dan başlayarak Devlet Resim ve Heykel Sergisi olarak anılacak bu sergiler Kültür Bakanlığı'nca bugün de sürdürülmektedir. 1938 yılından başlayarak CHP her yıl on sanatçıyı Anadolu'nun değişik yörelerine göndererek oralardaki 'asar-ı atika'yı resmetmelerini istemiş ve bu resimlerle düzenlenen 'Memleket Sergileri'yle bir tarih temsili oluşturmuştur. İlerki yıllarda, aynı 'kendimize dönüş hareketinin' bir adımı olarak CHP yurtiçinde mimarlık gezileri de düzenlemiştir... (Altınyıldız, 1997: 61).

Bu program çerçevesinde, onuncu yıl arifesinde tutmuş görülen 'uluslararası kübizm'e, sözcüleri de dahil, ulusal bir kalıp kazandırmaya çalışılmıştır. Çünkü artık, "ancak milli vasıfta olan eserlerin beynelmilellik vasfını kazanacakları kabul" edilmektedir (Yetkin'den aktaran Aksüğür Duben, 1983: 259). Bundan böyle, öncekinin aksine, uluslararası ulusalda aranacaktır. Örneğin, Cumhuriyet sanatı üzerine yukarıda alıntılanan ilk yazılarından on yıl kadar sonra, İsmail Hakkı, "resimde sürrealizmin uyanık rüya anlayışını yaratanın 'biz Türkler' olduğunu, Picasso ve Cezanne'ın ise insan güzelliğini elif, vav, ayın yoluyla anlattıklarını" savunmuştur. Suut Kemal Yetkin'e göre de Türk sanatının özü, onun hendeseye dayalı olan tezyini nitelikleridir. "Cezanne, Braque, Picasso, Juan Gris gibi birçokları da eşyayı, esaslı hendesi çizgilerine irca etmektedirler" (aktaran Aksüğür Duben, 1983: 111, 258-259).

'İnkılâp sanatı'nı ve hatta savlanan tarihi kaynaklarını, Batı sanatıyla değil de, onun kübizm gibi tikel, çağdaş bir akımıyla karşılıklı birbiri içinde keşfetme çabasının yarattığı zihni gerilime kıyasla daha rahat çalışan bir asri/milli sanat mantığı, gene Ziya Gökalp'in ünlü şiarından türetilmiştir: 'Uygarlık uluslararasıdır, kültür ulusaldır'. Teknik/biçim/malzeme bu şiardaki uluslararası olan uygarlığı, içerik/mevzu/ruh ise ulusal olan kültürü karşılayacak tarzda yorumlanmıştır. O zaman, örneğin, 'inkılâplara, millete, an'anaye ait mevzular', duyuş ve düşünceler, tuval resmi teknikleriyle, yağlı boya gibi malzemelerle veya kübist biçimlerde resmedildiğinde Batı'yla kültür sentezi oluşturulabilir ve modernleşme sağlanabilirdi.[16] "Çünkü bir tebessümün plastiği ve tekniği Ciyakon-

16 Edebiyatta aynı mantığın öncülerinden biri gene "Karagöz'ü modernleştirme girişiminin bayraktarlığını yapan" İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur. Bu konuda bakınız: Erdoğan, 1998.

da'nın dudaklarında ise de milli karakteristiği mesela bir Türkmen gelinin yüzündedir" (Dranas'tan aktaran Aksüğür Duben, 1983: 271).

'Milli ve İnkılâpçı' sanat dogmasıyla bağdaştırılması güçleştikçe kübizm de aşırı, yabancı, zararlı bir 'cereyan' gibi anılmaya başlıyordu. 1937 yılında Yaşar Nabi "kütlelerin alâkasını çekecek milli bir sanatın doğması için, genç sanatkârlarımızın, garbın aşırı ve 'eksantrik' sanat cereyanlarının tesirinden kurtularak teknik hususiyetleri muhafaza etmekle beraber umum tarafından anlaşılacak bir serahat taşıyan eserler yapmaları" gereğinden söz ediyordu (aktaran Aksüğür Duben, 1983: 218). Yakup Kadri *Ankara*, Halide Edip de *Tatarcık* romanında 'kübik' yapıları yeriyor, Peyami Safa ise 'kübik'i, "İstanbul'un eski evlerini viran eden yangınlardan daha tehlikeli bir hastalık" olarak görüyordu (aktaran Bozdoğan, 1998: 124). 1930'lar biterken, kübik anlayış reddediliyor ve mimarlık tarihçilerine göre 1950'ye kadar sürecek II. Ulusal Mimarlık Akımı başlıyordu. Meşrutiyette kalmış I. Ulusal Mimarlık girişimine ve Çallı kuşağına başardıkları ulusallık hamlesi dolayısıyla itibarları iade edilirken, kübizm, bu hamleye karşı bir ihanetmiş gibi mahkûm ediliyordu. Bu 'kendine dönüş'ün resim ve heykeldeki sözcüsü, şemanın son ayağını oluşturan ve 1941 yılında kurulan 'yeniler grubu' olacaktır. 'Yeniler'in savaş açacağı kübizmin en çok yakıştırıldığı 'd grubu' ise zamanın resmi ideolojik tutumuna ayak uydurarak günün terimleriyle 'klasizmaya', 'hümanizmaya', 'realiteye', 'an'aneye', 'cemiyete', inkılâp ve memleket 'mevzu'larına, 'dava'larına dönecekti.

II. Dünya Savaşı'yla şiddetlenen milliyetçilik, köy resminin gene köylünün ayağına götürülerek, 'halkın tatmin edilmesi'ni savunan ve kendine yakıştırılan 'toplumsal gerçekçiliği' de bunun ötesine geçemeyen popülist bir havaya bürünecektir. Ve böyle bir iklimde, yirmi yıl kadar öncesinden başlayarak, Hasan Âli'nin makamından, akademinin atölyelerine, gazete-dergi-kitabevi yazıhanelerine, Asmalımescit bohemine, monden meclislerden külhanbeyi argosuna kadar gözde olan 'kübik' dinip gidecektir. Bunda başta onu kurumsallaştıran, ardından da savaş yaklaştıkça hasımlaştıran resmi söylemin payı büyük olsa gerek; ama asıl, ilk kez bu söyleme karşı çıkmasa da, ona uzak duran, onu kaydetmeyen II. Dünya Savaşı sonrası sanatının etkisi olmuştur. Eğer sanatta evrensel olana değil de, yerli zaman ve mekâna ayarlı bir modernizm, kendimize özgü bir 'öteki' modernizm, düşünülecekse, o da bu oluşumla birlikte belirmiştir. Mesleki odaklara dayalı tarih şeması da bu noktada tükenir.

Wallerstein'e göre, sınırları siyasal olarak belirlenmiş bir toprağı esas alarak, dışardaki bir kültürel birlik karşısında farklılık, içerdeki kültürel farklılık karşısında da kültürel birlik yaratma uğraşı, "modern dünyada devleti en kudretli, ama aynı zamanda da en şizofrenik kültürel güç durumuna getirmiştir" (1991: 99). Bir stili anlamlandırmanın çok ötesinde, bir kültürel güç söylemi olarak kübizmin yerli tarihi de, geleneksel ile modernin, Doğu ile Batı'nın, eski ile yeninin, tikel ile evrenselin, ulus ile uluslararasının, v.b., birbirlerini içerecekleri bir

mantık türetebilmenin ironik öyküsünü oluşturur. Bu öykü, ulus-devletin pek de eski olmayan küresel tarihi kadar, kimlik tasarımlarını sürdüren her yerdeki çağdaş kültürel politikalar düşünüldüğünde de geçerlidir.

2. Devlet - meslek

Türkiye'de resim ve heykelin 1950'ye kadarki tarihiyle ilgili metinlerin yaygın olarak başvurduğu şemayı, modern sanat tarihinin biyografi ve/veya dönem/stil'e dayalı gelenekleriyle, kültür tarihleriyle, v.b. ilişkilendirmek olanaksız. Dolayısıyla bunların üretmiş olduğu epistemolojilerin izlerine de aynı şemaya bağlı metinlerde güç rastlanır.[17] Gerçi, örneğin Turani, Başkan, Giray ve Gültekin'in kitaplarında tekrar eden tipik formatın sonunda hep biyografik bilgiler yer alır, ama bunlar Vasari'nin özne-merkezli biyografik tarih geleneğinin ifadeleri sayılamaz. Gene, stillere göndermeler vardır, ama bu göndermeler stillerin anlamlandırıldığı konosörlük ve ikonografi bölgelerinde gerekçelendirilmez. Kısacası, yerli sanatçı ve eserlere Batı sanat tarihinde aidiyet arama alışkanlığındaki tarih pratiğimizin, kendisini aynı tarihin bağlamında düşündüğü pek söylenemez.

Sonuçta, şemadaki dernekler ve gruplar, her ne kadar dönemin sanatçılarının künyelerindeki belli başlı referansı oluşturuyor olsalar da, sanat tarihinde alışılageldiği üzere, semiotik türdeşlik üzerine kurulu birtakım stilleri, ekolleri üslûpları, dönemleri, v.b. karşılamaktan çok, meslekçi yönelimleri temsil ederler. Hatta, ulusallık tayfına göre farklılaşmalarının ardında bile, mesleki işlevselliğe ilişkin programlar sezilir. Meslekçilik, birliklerin iç ilişkilerinde ve bu ilişkileri belirleyen örgütsel kabukta, amaçlar, kurallar ve işleyişlerde olduğu kadar, devlet aygıtıyla ilişkilerde, bu ilişkiler üstüne talepler ve tahayyüllerde de kendini gösterir. Kısacası, tarih yazımını fazlasıyla koşullandıran şema, aşağıda açılacağı gibi, sanatsal olmaktan çok korporatif bir yapılanmayı resmeder. Gerek Ziya Gökalp'in, gerekse örneğin *Kadro* hareketinin düşüncelerindeki korporatist temalar ve bunların devlet donanımındaki etkileri hatırlanacak olursa, sanatta da bu tür bir yapılanmanın konjonktüre egemen zihniyete aykırı düşmemesi gerekir.

'd Grubu' ve 'Müstakiller'in tüzük ve programları sanatın geliştirilmesi, benimsenmesi, sanatçıların mekân ve diğer çalışma koşullarının yerine getirilmesi, eserlerinin içerde ve dışarda sergilenmesi ve satılması, bütün bu konularda devletin devrede olması gibi beklentiler üzerine kuruludur (Aksüğür Duben,

---

17 Yaklaşımıyla sanat tarihi kuramını ilişkilendiren bir çalışma İpek Aksüğür Duben'in *Türk Resmi ve Eleştirisi: 1900-1950* başlıklı tezidir (1983). Ne yazık ki yayımlanmamış olan bu çalışma, tasarımı bakımından da meslek birlikleri şemasına veya onun türevlerine ayarlanmamış olan nadir metinlerdendir. Cumhuriyet ertesi sanatını "yalnızca gruplar, dernekler tarihi olarak açıklayan yaklaşımlardan kaçınmak gerektiğini" düşünen diğer bir yazar da Zeynep Yasa Yaman'dır (Yasa Yaman, 1995: 42).

1983: 186; Yasa Yaman, 1992: 85). Ancak sanatçı birliklerindeki korporatif özellikler, bunlar kadar, resmi kültür politikalarının tasarlanmasındaki taleplerinde, güdülerinde ve bu konuda devletle ortak bir konumdan söz söylemelerinde yatar.[18] Bunun mekânı 'Yeniler'e kadar bu birliklerin hemen bütün üyelerinin görevli olduğu Akademi'dir. Akademi iki nedenle birliklerle devleti birleştirmeye elverişli bir mekân durumundaydı: İlki, sivil yaşantı yerine, askerliğin ve resmi kurumların modernleşmesi ekseninde gelişen politikaların (Laçiner, 1998: 17) odağında olması - Akademi'den önce sanat eğitimi veren kurumlar: Mekteb-i Harbiye-i Şahane, Mühendishane-i Berr-i Hümayun - ; ikincisi ise, sanatı pedagojik olarak araçsallaştıran bir rejime eklemlenmesi. Gerçekten de, sanatın toplum için değil de sanat için olduğunu savunan 'd Grubu' kübistleri bile, çağdaş Cumhuriyet'e atfedilen, topluma ve doğaya ilişkin bir kavrayışı, bilgiyi resmedip, ilettikleri kanısındaydılar. Zaten resimleri değerlendirecek çevre de "yapıtın halkı yeni rejimin programına uygun olarak eğitmesini bekleyen, ona tekil ve *yekpare* bir tarihsel öznenin (devletin, ulusun, halkın, sınıfın, partinin, hatta yaratıcı bireyin) dolaysız ifadesi olarak bakan ve bunu bulamayınca da yapıtı suçlayan, dışlayan ve görmek istemeyen bir düşünceydi" (Koçak, 1997: 92).

Akademi Batı'lı sanatsal söylemlerle yerli kültür politikalarının birleştirilerek işlenmesini sağlıyordu. Örneğin resim dalında ilkinin taşıyıcıları, Milli Eğitim Bakanlığı kanalıyla genellikle Paris'teki aynı birkaç atölyeye giderek öğrenci oldukları Akademi (bazen de Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü) kadrosuna dönenlerle (örneğin, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Zühtü Müridoğlu, Zeki Faik İzer), gene aynı Bakanlık tarafından Paris'ten resim bölümünün başına getirilen Léopold Lévy idi. Paris'e giden Türk ve Paris'ten gelen Fransız sanatçılarından oluşan bu kadronun sanatsal donanımlarının, Cumhuriyet'in kuruluş mitlerine göre okunmasıyla, bir tür estetik kanon oluşuyordu. Böylelikle, mesleğin eğitimine ve uygulanmasına ilişkin kodlar tanımlanıyor ve örneğin, 'inkılap sanatı'nın 'kübik' olduğu ilan edilebiliyor, 'yeni'nin ne olduğu saptanabiliyordu.[19] Akademi'de odaklanan bu iktidar, sanatçı birliklerinin oluşmasını koşullandıran önemli etkenlerden biri olmuştur. Üstelik, bugün de zaman zaman canlanan, birliklerin ve yandaşlarının birbirleriyle ilişkilerindeki sekter üslûbu da kışkırtmıştır.

'İnkılap Akademisi'nde güzel sanatlar Avrupa sanat merkezlerinden çağrılan otoritelere teslim edilmiştir: Mimarlık: Prof. Egli, ardından Bruno Taut (Berlin), resim: Léopold Lévy (Paris), heykel: Rudolf Belling (Berlin), tezyini sanatlar:

---

18 Loncanın usta-çırak ilişkilerini andıran Akademi'deki atölye düzeninin korporatif tutumlar üzerindeki etkisi ayrıca araştırılmaya değer.

19 Sezer Tansuğ'un üslûbuyla: "Yenilenme ve değişme dinamiklerini taşıyan öncü nitelikte sanatsal etkinlikler hiçbir zaman akademik kurumların tezgahında biçimlenmemiştir. Bizde ise bu tür etkinliklerin öteden beri akademik kurumların çatısı altında tezgahlanması ancak utanılası bir paradokstur" (Tansuğ, 1997: 79).

Prof. L.M.Süe. II. Dünya Savaşı ertesine kadar yaklaşık yirmi yıl görev yapacak bu ekibin, sanatta 'ulusallaşmanın öğretilmesi' konusundaki istekliliği ve otoritesi kayda değer. Aynı dönemde, doğal olarak önce başkentini imar edecek Cumhuriyet mimarlığı ve şehirciliği de yabancıların rehberliğinde uygulanıyordu.[20] Bu Batı'lı inisiyatif ve onun ürünü olan estetik, bütün toplumları, farkında olmasalar da paylaştıkları varsayılan aynı telosa taşımak yükümlülüğüyle kendini meşrulaştıracak ve yerli aydınlar arasında da destek bulan kolonyalist inancın dışavurumlarından biri gibi düşünülebilir.

Böyle bir ortamda sanatın arz edildiği ilişkiler kadar, talep edildiği - izlendiği, edinildiği - ilişkiler ve mekânlar da resmîdir. Resim ve heykel, CHP, Halkevleri, meslek birlikleri, Maarif Vekaleti, makam odaları, 'umum müdürlükler', İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü, 'devlet resim ve heykel' galeri ve müzeleri, memleket sergileri, inkılap sergileri ve birlik sergilerinin belirlediği ilişkiler ve mekânlarla, bunları saran aydın seçkin halka içinde üretiliyor, tüketiliyor ve denetleniyordu.

Sanat, bir bölümü bürokrat da olmuş edebiyatçılar, düşünürler, yazarlar tarafından izleniyor, değerlendiriliyor, eleştiriliyor, böylece bir yandan da tarihe kaydediliyordu. Bu sanat çevresinden kimileri, örneğin İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Suut Kemal Yetkin, zaman zaman Akademi'de hocalık da yapıyorlardı. Çoğunluğu edebiyatçı olan diğerleri arasında, Necip Fazıl, Peyami Safa, Nazım Hikmet, Ahmet Muhip, Nahid Sırrı, Yakup Kadri, Fikret Adil, Burhan Asaf, Şekip Tunç, Mehmet Emin (Erişirgil), Ali Canip, Sabahattin Eyüboğlu sayılabilir. Aşırı edebi üslûptaki bazı betimlemeler bir yana bırakılırsa, bu çevrenin yazılarının büyük bölümü, eleştirmekten çok, vaaz ettikleri kültür politikası (ya da 'felsefesi') bakımından gereğinin resmedilip edilmediğini değerlendiren veya sanki denetleyen metinler olarak okunabilir.

Ancak sanat yazarlarının büyük bölümü, birliklerinin de kurucuları olan asıl sanatçıların kendileriydi. Belki de bunlardan bilinegelenler arasında yazmayan yok gibiydi demek daha doğru olur: *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde yazan örneğin bir Sami Yetik, ya da Avni Lifij, Namık İsmail, bu gazeteyi izleyen *Ar* dergisinin yayımcısı Nurullah Berk, sanata ağırlık veren *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, ve *Yeni Adam*'da yazan Abidin Dino, Bedri Rahmi, Zühtü Müridoğlu, Mahmut Cuda, Malik Aksel, Eşref Üren, Refik Epikman, Cemal Bingöl, günlük gazetelere yazan Elif Naci, Cemal Tollu, *Yaşayan Sanat* yazarları Hamit Görele, Halil Dikmen, ... (Aksüğür Duben, 1983: 197).

Sanatçılar kendi konosörleri, ikonografları, eleştirmenleri olduğu kadar kendi

---

20 C.Holzmeister, Prof. Jansen, Ord. Prof. Dr. Gustav Olsner, Paul Bonatz, H. Poelzig, Mimar Jost, B. Robert Oerley, Prof. M. Elsaesser, Martin Wegner, Prof. Henri Prost bu dönem içinde Türkiye'de çalışan yabancı mimar ve şehircilerdir (Ural, 1974: 28).

tarihçileri de olmuşlardır.[21] Nitekim, ardından gelecek tarihyazımını en etkili biçimde koşullandıracak olan da, 1900-1950 arası sanatına ilişkin şemanın müellifi, ressam/yazar Nurullah Berk'tir (İskender, 1983: 1754). Nurullah Berk kendisi tarihçi olmasa da, sanatı modernlik için 'tipik' olan eserlere/dahilere göre değil de, mesleki cemaatlere göre tarihselleştiren yaklaşımının metinden metine sızarak geçerliğini sürdürmesi nedeniyle, tarihçileri fazlasıyla etkilemiştir, hâlâ da etkilemektedir. Tarih kurumunun nesneleştirici mantıklarına bağımlı olmaksızın, daha çok kişisel tanıklıklara dayanan sanatçı tarihleri kuşkusuz daha sahici durmalarının yanısıra, bir özerklik ifadesi olarak da değerlendirilebilirdi; ancak, resmiyet çemberindeki sanatçıların o zaman en yoksun kaldıkları, Batı'da artık gözden düşmeye başlayan modernlik kadar eski bu statüleri olsa gerekir.

Meslek birlikleri eksenindeki en grafik tarih temsili, gene başka bir ressama, Adnan Çoker'e aittir. *XIX. ve XX. Yüzyıllarda Türk Resminin Evrimi* başlığını taşıyan bu çalışmada, Batı'daki akımlar, programlarında sanata ilk yer veren askeri okullar, sivil okullar, seçilmiş sergiler, kimi grup temsilcileri ve dışardaki atölyeleri, şemanın omurgasını oluşturan sanatçı birlikleriyle ilişkilendirilmektedir (Çoker, 1987: 236).[22]

3. Bir başka modernizm

II. Dünya Savaşı ertesinde, sanatsal üretimin, resmi kültürün mekânını yavaş yavaş terk etmeye başladığını gözlemliyoruz. Ancak bu zamandaki kopmaları irdeleyerek kendi sanatımızda farklı bir modernizmi düşünebilir, okuyabilir, kavramsallaştırabiliriz. Burada yolun başında gibiyiz. Bu nedenle yalnızca, yüzyılın ilk yarısına özgü koşullanmanın kimi kırılma noktalarına işaret etmekle yetineceğim:

• Sanat ve sanatçı, batılılaşma/uluslaşma/çağdaşlaşma programı içinde işlevselleştirdiği konumundan, iktidar konumundan, bu iktidarı söylemleştirdiği konumdan uzaklaşmıştır. Bunu ve aşağıdaki noktaları/savları hangi sorunsallarla, nasıl sorunlaştırabiliriz?

• Toplumsal değil de kurumsal bir süreç olarak tasavvur edilerek eğitime yüklenilen modernleşmenin aracısı olma bilinci dinmiştir. Paris'e seyahatler, 1800'lerle başlayan[23] ve önce sarayın, sonra Maarif Vekaleti'nin Batı sanatının

---

21 Örneğin, Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, 1973; Adnan Turani, 1984; Turan Erol, 1987.

22 Şema, sanat tarihinde kullanılagelen bir tekniktir; ancak stiller arası etkileri görselleştirmek üzere. Bu tekniğin öncüsü sayılan Alfred H. Barr'ın 1936 yılına ait bir şeması örneğin, sanatsal kalıtımsallığa dayalı bir hiyerarşi önerir: 1890-1935 dönemine ilişkin olarak kaydettiği 23 stil arasındaki oklar, sonunda, modernizmin egemen formu gibi sunulan soyuta varır.

23 "İstanbul'a yerleşmiş Kayseri asıllı bir aileden gelen Rupen Manas'ı II. Mahmud [padişahlığı döneminde (1808-1839)] Paris'teki Türk elçiliğinde görevlendirerek orada aynı zamanda resim öğrenimi yapmasını sağlamıştır" (Cezar, 1995: 96).

aktarılması için düzenlediği misyonlar yerine, Paris'in modernizmin merkezi olarak göçebe sanatçılara, sürgünlere çıkardığı çağrı dolayısıyla ve buradaki 'ulus-ötesi' ortama katılmak üzere yapılmaya başlamıştır. Hakkı Anlı, Abidin Dino, Selim Turan, Nejat Devrim gibi sanatçılarsa zaten buraya yerleşerek, sanatta melezleşmenin öncüleri arasına katılmışlardır.

• Sanat etkinliğinin, resmî mekânlara, patronaja, talebe, görevlere, değerlendirmeye, denetime, kanona olan bağımlılığı 1950'lerde giderek zayıflamaya başlamıştır. Daha galeriler açılmadan çok önce - Maya, Milar, Oygar gibi öncü istisnalar sayılmazsa - sanatçılar ilkin kendi piyasalarını kendileri örgütlemişlerdir. Yurt dışındakiler sonradan zor erişilecek bir yoğunlukla, Avrupa'nın epey nitelikli galerilerinde sergiler açıp, çalışmalarını sürdürebilecekleri koşulları sağlamışlardır.

• Sanatı, birbiri içinden hüküm süren devletin ve Batı'nın anlamlandırma bölgeleri içinde meşrulaştırma dürtüsü giderek gücünü yitirmeye yüz tutmuştur. Sanat üzerine düşünce, bir 'inkılap estetiği' kurmak ve ulusal-uluslararası, biçim-içerik, teknik-konu gibi kategorilerle bu estetiği mantıksallaştırmak zorlamasının ötesinde arayışlar içine girmiştir.

• Avrupa'da sanatta modernizm, modernlik geleneğine karşı çıkmasıyla kendini çağdaş sayar. Oysa 'Türk Sanatı', orada karşı çıkılan bu modernliğe kavuşarak çağdaşlaşacağını varsayar. O nedenle de, İslam'ın 'suret yasağı' olmasaymış, sanki öteden beri bizim de geçmişimizi oluşturacakmış gibi tahayyül edilen modernlik geleneğinden 'yoksunluğun', bu geleneğin göstergelerinden tuval, yağlıboya ve perspektif kullanılarak aşıldığı düşünülür. Minyatür, çini sanatı ve halk sanatındaki suretleri de kapsayan yerel resim geleneğiyse ancak modernliğe eklemlendikten sonra gelenek kimliğini hak eder. 1950'lerle, kültürel hafıza, bu tür geçmişi öteki bir gelenekten yansıtma saplantısından sıyrılır. Ve dönemin soyut eserlerinde izleneceği gibi, yerel gelenekle, modernlik arasında değil ama, modernizm arasında hakiki bir bağ kurulur.

• Meslek birlikleri de son kez varlıklarını 1950 dolaylarında göstermişlerdir. 'd Grubu', her ne kadar son iki sergisini 1951 ve dokuz yıl aradan sonra 1960 yıllarında açmışlarsa da, veda sergileri onbeşinci yıldönümleri olan 1947'de açtıkları onbeşinci sergileri sayılmaktadır. 'Yeniler' ise, ardılları olan 'Tavanarası Ressamları' sergisiyle, Akademi ve 'd Grubu'na karşı son çıkışlarını 1952'deki sergileriyle yapmışlardır (Yasa Yaman, 1992: 130, 160). Özellikle bu çıkışlardaki 'kopyacı', 'taklitçi', 'gayr-ı milli', 'eski' gibi ithamlarla dile gelen meslekçi döneme özgü sekterlik, gerek bu eski polemiklerin mirası tarzında, gerekse yeni tarzlarıyla günümüzde de varlığını sürdürüyor. Ancak, korporatist hava, bu son grup sergileri arifesinde artık dağılmıştır. Sanatçı birlikleri ekseninde kurulan anlatılarda da, yüzyıl ortasından sonra bu birlikler, yerlerini 'modern' sanat tarihinde aidiyetleri tanımlayan 'evrensel' kategorilere, stillere bırakır: önce soyut, ardından figüratif dışavurumcu, v.b.

• Eğer 'kübik', 'Türk Resmi'nin resmiyetinin simgesi gibi kabul edilebilirse, 'soyut' da onun özerkleşmesinin simgesi olarak düşünülebilir. Soyut Akademi'ye karşı dururken,[24] yarım yüzyılı aşkın bir zamandır bu kurumun mekânı olduğu iktidarları da geride bırakma peşindedir. Özerkleşme ve akademizme muhalefet kadar, ressamların modernizmi ayırdeden sürgün/göçebe bilincini[25] paylaşmaları, Paris'le ilk kez ulusun inşa edildiği değil de unutulduğu bir atmosferde, Paris ekolü ortamında, tanışmaları da, yerel zamana özgü bir 'öteki' modernizmin göstergelerinden sayılmalıdır.

Kısacası, Batı'da sanatta modernizmi tüketen aynı dönem, buradaki sanatın yerel tarihinde modernizm olarak okuyabileceğimiz koşulları üretmiştir.

4. Kriz ve olasılıklar

Sanatı Türkiye'de modernleşme bağlamında anlamlandıran, modernleşmeyi de Batılılaşmayla eşitleyen sanat tarihleri, bu programların sindirildiği şemayı, bu şemanın kronolojisini ve kategorilerini, metinleri arasında birbirlerine devrederler. Dolayısıyla, bu şema ekseninde sanatsallaştırılan resmiyet de, barındırdığı güçler de yeniden üretilir; sanatçıların kendi sicilleri ve öznelliği kadar, sanata ilişkin diğer öznelliklerin kodlanmasında da rol oynar. Başka tarihlerin olasılıkları ise, sanatın aynı zaman ve mekân - metinden coğrafyaya - içinde, aynı bütüncü bilgi ve mantıkla anlamlandırılmasına itiraz edilen, 2000 arifesinin 'kriz' ikliminde belirir.

• 'Başka tarihler', ne Vasari'den başlayan modern tarihyazımı geleneğini, ne de yerli modernleşme anlatılarını kaydetmeksizin veya 'eskiterek' değil, tam tersine, bunları birbirleriyle ilişkilendirip yeniden okuyarak, perspektiflerini sorunsallaştırarak tasavvur edilebilir. Örneğin, 1900-1950 arasına ait ulusal/uluslararası kimlik tasarımları, kimliğe ilişkin başka haritalara yerleştirilip, yeniden tarihselleştirilmeleri bakımından geçerliklerini korumaktadırlar.

Bu başka tarihlerin mekânında kurulabilecek paradigmalar, belki de Doğan Kuban'ın Batı'lı sanat kuramından farklı "bizim olan [bir] sanat kuramı"nın (Kuban, 1974: 4) veya Sezer Tansuğ'un "geleneksel irade"sinin (Tansuğ, 1997: 8) gereğini yerine getirecektir.

• Çağdaş müzenin olmayışı, galeri sergilerinin ise daha son birkaç onyılın deneyimi olması, neredeyse tamamı devlet kurumlarınca edinilmiş olan Cumhuriyet ertesi resminin akıbetinin bilinmezliği, yurtdışındaki sanatçıların oradaki üretimlerinin başlarda burada hemen hiç sergilenmemiş ve belgelenmemiş olması, katalogların cılızlığı gibi nedenlerle, sanatın kendi tanıklığı, sanat tarihçisi için

---

24 "Akademi kurallarının dışında olduğu için soyut resmi benimsedik" (Uluç, 1983: 6).

25 Modernizmin zamanı, göçebe/sürgün sanat ve edebiyatıyla ilişkileri ve politik türevleri için bakınız: Williams, 1992: 23-27.

büyük ölçüde sınırlı kalmıştır.[26] Büyük bir külliyat oluşturmasa da daha el altında olan sanat üstüne yayınlar, belgeler, tarihyazımında daha belirleyici olmuşlardır.

Oysa, eserlerin birbirleriyle yapısal ilişkilerinin, bu ilişkilerin 'içsel mantığı'nın araştırılması, onları tarihselleştirmiş söylemlerin iktidarından arındırabilir. Örneğin Türk Resminin 150 yıllık Paris bağlantısı, kayıtlar mertebesinde aktarılıp gelmektedir. Ama, İstanbul'dan öğrencilerin, Paris'li hocalarının tutumları karşısındaki mevzilenmeleri, kabul ve itiraz konumları, eserlerin kendilerinden başka hangi kayıtlarda okunabilir?

Burada, artık izleyiciyi merkeze alan 'kriz'in güncel anlamlandırma rejimleri kadar, esere veya sanatçıya yönelen modern semiotik de - örneğin Panofsky'nin ikonolojisi veya Morelli'nin konosörlüğü de - 'eleştirel mesafelendirme' içinde geçerli olmalıdır.

• Tarihyazımında yerel sanatın, aynı evrensel estetik kodlara göre değerlendirilmesi, aynı stillere/dönemlere, aynı taksonomilere uymaya zorlanması, Batı sanatıyla aramızda, durmaksızın kapatılması gereken bir gecikmeye, 'mesafe', 'düzey' farkına ilişkin bir sendromu beslemektedir. Oysa 'başka tarihler' farklılıklar üzerine kurulmaktadır. Bu farklılıkları, 'güzel'in modern kanonu karşısında olduğu kadar, ille de ulus ve din mitleriyle, modern antropolojiyle, veya Doğu/Batı projesiyle koşullandırılması gerekmeyen kültürel ilişkiler coğrafyasında da tahayyül etmemiz pekâlâ mümkün görünüyor.

KAYNAKÇA

Ahmad, A. (1992) "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", *In Theory: Classes, Nations, Literatures* içinde, Verso, Londra-New York, 95-122.

Aksüğür Duben, İpek (1983) *Türk Resmi ve Eleştirisi: 1900-1950*, Yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Altınyıldız, Nur (1997) *Tarihsel Çevreyi Korumanın Türkiye'ye Özgü Koşulları (İstanbul 1923-1973)*, Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Artun, Ali ve Balcıoğlu Tevfik (1982) "Mimarlığın Makinesi-Makinenin Mimarlığı", *Mimarlık*, 82/10, 18-24.

Baltacıoğlu, İ. Hakkı (1929) "Mimaride Kübizm ve Türk An'anesi", *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, sayı:11, 110-131.

Başkan, Seyfi (1994) *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, Çağdaş Basım Yayın, Ankara.

Baudrillard, J. (1996) "The Comedy of Art", *Artpress*, sayı: 216, September 96.

Baudrillard, J. (1995) *Kötülüğün Şeffaflığı* (çev: I. Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

26 Bazı kapsamlı koleksiyonların katalogları, daha yeni, son iki yıl içinde yayımlanmıştır: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (1996) ile Vakıfbank (1997), Taviloğlu (1997), İş Bankası (1998) ve Akbank (1998) koleksiyonları. Resim stokunun ciddi bir bölümünü oluşturması gereken 7540 eserin kaydı ve, bazıları pul kadar da olsa, 4645'inin reprodüksiyonu, toplu olarak, bu kataloglar sayesinde daha yenilerde gün ışığına çıkmıştır.

Berk, Nurullah ve Gezer, Hüseyin (1973) *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Bhabha, H. K. (1994) *The Location of Culture*, Routledge, Londra - New York.

Bible, Oxford Crown Edition, Oxford.

Borges, J. L. (1990) *Brodie Raporu* (çev: M.H. Göle), İletişim, İstanbul.

Borges, J. L. (1970) *Labyrinths*, Penguin Books, Londra.

Bourdieu, P. ve Darbel, A. (1990) [1969] *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (çev: C. Beattie ve N. Merriman), Stanford University Press, California.

Bozdoğan, Sibel (1998) "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış" Bozdoğan, Sibel ve Kasaba, Reşat (der.) *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 118-137.

Brissac Peixoto, N. (1997) "Peripheral Modernisms" Hug, A (der.) *Die Anderen Modernen* içinde, Edition Braus, Heidelberg, 161-163.

Bull, G. (1987) "Introduction" Vasari, G. *Lives of the Artists: Volume I* içinde, Penguin Books, Londra, 9-22.

Cezar, Mustafa (1995) *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, İstanbul.

Clifford, J. (1987) "Of Other Peoples: Beyond the "Salvage" Paradigm" Foster, H. (der.) *The Politics of Representations* içinde, Bay Press, Seattle, 121-150.

Colacello, B. (1997) "Meier's Moment", *Vanity Fair*, April'97.

Crick, B. der. (1983) [1974] *The Discourses*, Penguin Books, Londra.

Cumhuriyet, 17 Ekim 1931.

Çoker, Adnan (1987) "The Evolution of Turkish Painting in XIX and XXth Centuries" Pınar, Selman vd., (der.) *A History of Turkish Painting* içinde, Tiglat Matbaacılık A.Ş. İstanbul, 236.

Davis, W. (1994) "Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History" Preziosi, D. (der.) (1998) *The Art of Art History: A Critical Anthology* içinde, Oxford University Press, Oxford, New York, 40-52.

Eagleton, T. (1997) *The Function of Criticism*, Verso Classics, Londra - New York.

Eagleton, T. (1996) *Literary Theory*, Blackwell, Oxford.

Eco, U. (1986), *Travels in Hyper Reality* (çev: W.Weaver), Harcourt Brace Jovanovich Publishers, Florida.

Edip, Halide (1935) *Conflict of East and West in Turkey*, Jamia Press, Delhi.

Ekşigil, Adnan (1998) "Postmodern Söylemde Son Dönemeç", *Virgül*, sayı:7, 2-6.

Erdoğan, Necmi (1998) "Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji", *Birikim*, sayı:105-106, 117-125.

Erol, Turan (1987) "Painting in Turkey in XIX and Early XXth Century" Pınar, Selman vd., (der.) *A History of Turkish Painting* içinde, Tiglat Matbaacılık A.Ş. İstanbul, 89-236.

Fernie, E. (1995) *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, Phaidon, Londra.

Focillon, H. (1992) [1934] *The Life of Forms in Art*, Zone Books, New York.

Foster, H. (1996a) *The Return of the Real*, October Books, The MIT Press, Massachusetts.

Foster, H. (1996b) "Death in America", *October*, Winter 1996, 37-60.

Foucault, M. (1994) [1966] *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Vintage Books, New York.

Foucault, M. (1986) "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16:1, Spring 1986.

Giray, Kıymet (1997) *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

Gombrich, E.H. (1981) "Hegel and Art History", *Architectural Design*, sayı:51, 3-9.

Gombrich, E.H. (1976) [1972] *Sanatın Öyküsü* (çev. B. Cömert), Remzi Kitabevi, Ankara.

Gören, Ahmet Kamil (1998) *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

Greenberg, C. (1993) [1948] "The Decline of Cubism" Harrison, C. ve Wood, P. (der.) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* içinde, Blackwell, Cambridge, 569-571.

Greenberg, C. (1993) [1940] "Towards a Newer Laocoon" Harrison, C. ve Wood, P. (der.) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* içinde, Blackwell, Cambridge, 554-559.

Gucht, D.V. (1991) "Art at Risk in the Hands of the Museum: From the Museum to the Private Collection?", *International Sociology*, 6/3, September 1991.

Gültekin, Gönül (1992) *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, T.C. Ziraat Bankası Yay., Ankara.

Haerdter, M. (1997) "From the Pinnacle of History to the Expanse of the World" Hug, A (der.) *Die Anderen Modernen* içinde, Edition Braus, Heidelberg, 144-152.

Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford.

Hentch, T. (1996) *Hayali Doğu* (çev: A. Bora), Metis, İstanbul.

Hirst, P. (?) AA Files 26.

Hollein, H. ve Pichler, W. (1970) [1962] "Absolute Architecture" Conrads, U. (der.) *Programmes and Manifestoes of 20th-century Architecture* içinde, Lund Humphries, Londra, 181-182.

Hughes, R. (1990) *Nothing if not Critical*, Harvill, Londra.

İskender, Kemal (1983) "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Sanat ve Estetik", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, sayı:7, İletişim Yayınları, İstanbul.

Jameson, F. (1998) "Futures", (Konferans), Anytime, Ankara.

Jameson, F. (1992) [1984] *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.

Jameson, F. (1985) "Postmodernism and Consumer Society" Foster H. (der.) *The Anti-Aesthetic* içinde, Bay Press, Washington, 111-125.

Jenkins, K. (1997) *Tarihi Yeniden Düşünmek* (çev: B.S. Şener), Dost Kitabevi, Ankara.

Jordan, G. ve Weedon, C. (1995) *Cultural Politics*, Blackwell, Oxford.

Koçak, Orhan (1997) "Türkçe'de Eleştiri-Bir Tarihselleştirme Denemesi", *Defter*, sayı:31, 89-108.

Kuban, Doğan (1974) "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler II", *Köken*, Mayıs 1974, 4.

Laçiner, Ömer (1998) "Resmileşmiş İdeolojiler Üzerine", *Birikim*, sayı:105-106, 15-19.

Le Corbusier/Pierre Jeanneret (1970) [1926] "Five Points Towards a New Architecture" Conrads, U. (der.) *Programmes and Manifestoes of 20th-century Architecture* içinde, Lund Humphries, Londra, 99-101.

Lucie-Smith, E. (1995) "Sınırsallık ve Modernizm" Erzen, Jale. (der.) *Kimlik, Sınırsallık, Mekân* içinde, Sanart, Ankara, 26-28.

Marinetti, F. T. (1993) [1909] "The Foundation and Manifesto of Futurism" Harrison, C. ve Wood, P. (der.) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* içinde, Blackwell, Cambridge, 145-149.

Martínez, R. (1998) "Guggenheim Bilbao: What Lies Behind the Titanium Slendor?", *Flash Art*, sayı:198, 81-84.

McEvilley, T. (1992) *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, Documentext, New York.

Nalçaoğlu, Halil (1998) *Sergileme Mekânları: Dünya Fuarlarından Müzelere*, Konferans, Mimarlar Derneği, Ankara.

Nochlin, L. (1972) "Museums and Radicals: A History of Emergencies" O'Doherty, B. (der.) *Museums in Crisis* içinde, George Braziller, New York, 7-41.

Norris, C. (1988) "Deconstruction, Post-modernism and the Visual Arts" Norris, C. ve Benjamin, A. (der.) *What is Deconstruction?* içinde, Academy Editions/St. Martin's Press, New York, 7-31.

Özsezgin, Kaya (1996) *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. İstanbul.

Özsezgin, Kaya (1987) "The Search for a New Identity in Turkish Painting" Pınar, Selman vd., (der.) *A History of Turkish Painting* içinde, Tiglat Matbaacılık A.Ş. İstanbul, 315-420.

Panofsky, E. (1997) [1927] *Perspective as Symbolic Form* (çev. C.S. Wood), Zone Books, New York.

Plagens, P. (1998) "Rumble on the Ramps", *Newsweek*, September 14, 58.

Preziosi, D. der. (1998) *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, New York.

Preziosi, D. (1989) *Rethinking Art History - Meditations on a Coy Science*, Yale University Press, New Haven & London.

Roberts, J. der. (1994) *Art Has No History!*, Verso, London-New York.

Spivak, G. C. (1993) [1989] "Who Claims Alterity?" Harrison, C. ve Wood, P. (der.) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* içinde, Blackwell, Cambridge, 1119-1124.

Tansuğ, Sezer (1997) *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Tansuğ, Sezer (1991) [1986] *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tournier, M. (1990) [1978] *Çalı Horozu* (çev. M. Balel), Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

Tunçay, Mete (1983) "YÖK", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, sayı:3, İletişim Yayınları, İstanbul.

Turani, Adnan (1984) *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Uluç, Ömer (1983) "Her Resim Yeni Bir Sorunsal'ı Çözer... ve Getirir", (Söyleşi), *Eleştiri*, Mart 1983, 4-20.

Ural, Somer (1974) "Social Economy and Architecture of Turkey", *Mimarlık*, 1-2, 51-51.

Vasari, G. (1987) [1550] *Lives of the Artists: Volume I*, Penguin Books, Londra.

Waldberg, P. (1985) [1984] *Tiraje veya Zamanların Hafızası*, Galeri Nev, Ankara.

Wallerstein, I. v.d. (Gulbenkian Komisyonu) (1996) *Sosyal Bilimleri Açın* (çev: Ş.Tekeli), Metis, İstanbul.

Wallerstein, I. (1991) "The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?" King, A.D. (der.) *Culture, Globalization and the World-Sytem* içinde, Macmillan, Binghamton, 91-106.

Weil, S. E. (1990) *Rethinking the Museum: And Other Meditations*, Smithsonian Institution Press, Washington-Londra.

Williams, R. (1992) [1989] "When Was Modernism?" Frascina, F. ve Harris, J. (der.) *Art in Modern Culture* içinde, Phaidon, Londra, 23-27.

Wood, C. S. (1997) "Introduction" Panofsky, E. *Perspective as Symbolic Form* içinde, Zone Books, New York, 7-26.

Yasa Yaman, Zeynep (1995) "Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği mi, d Grubu mu?", *Türkiye'de Sanat*, sayı:20, 34-43.

Yasa Yaman, Zeynep (1994) "Demokrasi ve Sanat", *Türkiye'de Sanat*, sayı:15, 28-31.

Yasa Yaman, Zeynep (1992) *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*, Yayınlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

Yeğenoğlu, Meyda (1998) *Colonial Fantasies*, Cambridge University Press, Cambridge.

Modern histories of art vs modernisation in Turkish art

The present crisis in art history, as announced by most of its historians, provides a productive space in which the 'others' especially can contemplate a local modernism while historicizing their own art. This requires a mapping of the current counter-discourses in the field of modernistic historiography of art. The present article commences with such an attempt made in reference to the perspectives of Vasari, Winckelmann and Wölfflin as the leading actors of the three major episodes of the history of art since the Renaissance.

The final section describes a professionalist, quasi-corporative scheme which has formed the chronology of most of art historical texts in Turkey, and which reproduces the official nationalistic westernisation ideology dating back to the early days of the Republic. Lastly, an 'other' modernism is conceptualised through these critical readings of history and art simultaneously.

Öteki mimarlıklar: Tarih, kuram, pratik*

*Gülsüm Baydar Nalbantoğlu***

Kuram

1994'te, mimarlık alanındaki herkes için önemli bir çalışma olan Hanno-Walter Kruft'un *Vitruvius'tan Günümüze Bir Mimarlık Kuramı Tarihi* yayınlandı. Kitabın kapsamı içerdikleri kadar dışladıkları açısından da önemli. Başlığı artık neredeyse kanıksadığımız, tanıdık temaları bir kez daha belletiyor: Vitruvius mimarlık kuramının kurucu babasıdır; mimarlık kuramı Vitruvius'tan günümüze çizgisel bir gelişme izler; mimarlık kuramının beşiği Batı dünyasıdır. Gerçekten de kitabın içindekiler dizinine bakınca, coğrafi kapsamının Sovyet Rusya'ya ayrılmış bir bölümü dışında, Avrupa kıtası ve Kuzey Amerika ile sınırlandığı görülüyor. O zaman da Batı mimarlık kuramının tarihi kendisini mimarlık kuramının tarihi olarak sunuvermiş oluyor. Bu çerçeveyi kaba bir oryantalist eleştiri bağlamında sorgulamak mümkün. Ama hemen buna girişmeden duraklayıp şunu sormak da mümkün: Gerçekten Batı dünyası dışında "mimarlık kuramı" hiç oldu mu? Eğer Kruft'un dediği gibi mimarlık kuramını mimarlık söylemi oluşturuyorsa, Batı dünyası dışında böyle bir söylem oldu mu? Hatta Batı dünyası dışında "mimarlık" var oldu mu? Bu soruları da kolayca Doğu'nun mimar-

---

(*) Bu çalışmanın bir versiyonu, "Cumhuriyet'in 75. Yılında Türkiye'de Mimarlık, Kent ve Çevre" Sempozyumu çerçevesinde Yıldız Teknik Üniversitesi'nde 11-13 Kasım 1998'de tebliğ olarak sunulmuştur.

Bu makaledeki düşüncelerin iki farklı aşamasından biri "Thinking Postcoloniality in Architectural Education" başlığıyla "Forum II: Architectural Education for the Third Millenium" konferansında (Gazimagusa 22-24 Nisan1998) sunuldu. Diğeri ise "(Post)Colonial Architectural Encounters" başlığıyla *Asian Architects* (Singapore: Select Books, 1998) serisinin ikinci cildinde basılacak.

(**) Bilkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı.

lık şaheserlerinden, hatta mimarlık dilinden örnekler vererek bir kenara atmamak, aksine çok da ciddiye almak gerektiğini düşünüyorum.

"Mimarlık nedir?" sorusu mimarlık disiplinini düşünen hemen herkesin cevaplamaya çalıştığı, oldukça da eskitilmiş bir soru. "Mimarlık" sözcüğünün gündeme geldiği her an "mimarlık" ile "mimarlık olmayan" arasında bir çizginin çekildiği an. Ya da ucu bucağı belirsiz, tanımsız bir çoğulluğun içinden "mimarlık" diye bir alanın çerçevelendiği/kuşatıldığı an. Kuşatma kavramı savaş alanını hatırlatıyor. Mimarlık disiplininin sınırlarının korunması, denetim altında tutulması gerekiyor. Bu gereksinim aynı zamanda yargılama gücüne ilişkin bir istenci içeriyor. Örneğin son onyıllarda "kuramsal" tasarımlara "bunun mimarlıkla ne ilgisi var?" sorusunu yöneltmek çok yaygın. Mimarlık kuramcısı Catherine Ingraham, bu sorunun sorulduğu anın "disiplinin, kısıtlamanın, katı bir ahlaki bilincin ve bunlara bağlı olarak kültürel yapılanmanın, sosyalizasyonun ve siyasal boyuneğmeciliğin tüm tehlikelerinin ortaya çıktığı an" olduğunu söylüyor (Ingraham, 1996: 159). Mimarlık disiplininin mimarlık/yapı, çağdaş/geleneksel, uluslararası/yöresel, Batı/Doğu gibi en temel ayırımları tam da bu tehlikelerin göstergesi. Bu ayırımların kurulmasında, Kruft'un tamamen gözardı edip dışarıda bıraktığı sömürge döneminin mimari yapılanmaları çok belirleyici. Çünkü tam da bu dönemde, yani Batı mimarlığı kendi dışındaki mimarlıklarla tanışır tanışmaz, kendisinin tartışılmaz varsaydığı tarihsel paradigmalarını yeniden doğrulamak telaşına düşüyor. Ayırımların yapısına bakınca, her ikilinin ilk teriminin (mimarlık, çağdaş, uluslararası, Batı) mimarlık disiplininin sorgulamasızca içsel kabul ettiği, ikincisinin (yapı, geleneksel, yöresel, Doğu) ise kendisine sonradan ekleyip nerdeyse yük olarak taşıdığı kavramlar olduğu açık. Mimarlık disiplini bunları ne tam içine alabiliyor, ne de tam dışında bırakabiliyor ama söyleminin kendini sürdürebilmesinin de gereği sayıyor. Peki nasıl bir söylem bu? Sorunun cevabı Vitruvius'tan bu yana görselliğin birincil rolüne, mimari biçimin özerkliği ilkesine ve yaratıcı öznelerin çizgisel tarihine dayanan varsayımların oluşturduğu mitlerde yatıyor. Batı mimarlık kuramının, Batı ile "Batı-olmayan"ın eşitsiz tarihsel karşılaşmasındaki belirleyici konumunda bu mirasın yeri önemli. Psikoanalitik kuramlar her kimliğin kendini tanımlayıp konumlayışında kendi dışındakine, "öteki"ne bağımlı olduğunu öne sürüyorlar. Yukarıdaki ikili ayrımların ikinci terimleri, mimarlık disiplininin kendi kimliğini tanımlayışında tam da böyle bir rol oynuyorlar.[1]

Batı mimarlığının Batı-olmayan ile karşılaşması, ilkinin kendini "Batı" olarak tanımladığı, ikincinin de Batı tarafından değerlendirilen, bakılan, süzülen konumuna girdiği tarihsel an. Burada "süzüş" *(gaze)* kavramını Jacques Lacan'ın irdelediği anlamda kullanıyorum (Lacan, 1981: 67-119). Lacan'a göre görsel alanda kimliği belirleyen, yani özneyi özne yapan göz onun dışında konumlanı-

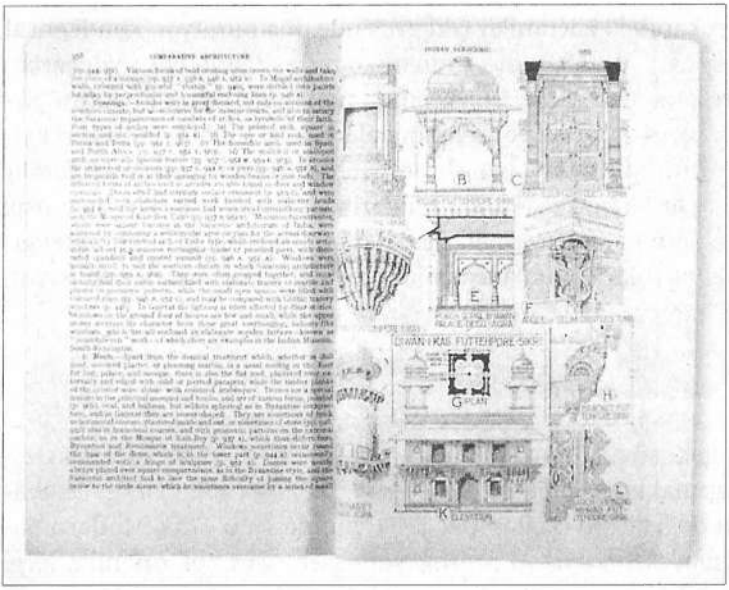
1 Mimarlık disiplinini bir kimlik kategorisi olarak irdeleyen bir çalışma için bkz. Burns, 1995: 49-56.

yor. Bu göz, yani "süzüş", her yerde ama tanımlanabilir bir konumu yok. Kendisine bakıldığı andan itibaren, özne bu süzüşe göre hareket ediyor. Bu anlamda, süzüşün kaynağından çok yaptığı etki önemli. Böyle tanımlanınca, mimarlık disiplininin temel varsayımlarının da benzer biçimde çalıştığını, ve disipline egemen olan bir "mimari süzüş" oluşturduğunu düşünüyorum. Sömürge öncesi dönemde, Batı Avrupa'da kendini mimarlık olarak tanımlamış belli bir bilgi alanının kendi-dışındakiyle karşılaşınca "Batı" ve "mimarlık" terimleri özgün biçimlerde örtüşmeye başlıyor. Bir anlamda Batı'nın kendi dışındakiyle tanışması, mimarlığın kendi dışındakiyle tanışmasına denk düşüyor. Yazdıklarımın, Batı dışında da tarihsel olarak mimar diye adlandırılan kişilerin bulunması, bunların anıtsal yapılar inşa etmesiyle hiç ilgisi yok. Beni ilgilendiren Batı ile olan eşitsiz karşılaşma anından itibaren diğer mimarlıkların Batı geleneğinin uzantısı olarak kuramlaştırılmaları. 1873 yılında İstanbul'da basılan, ve Osmanlı mimarlığında Vitruvius-Alberti geleneğinin kuramlaştırdığı Dorik, İyonik ve Korenten düzenlere karşı gelen üç düzenin (arz-ı mimari-i mahruti, tarz-ı mimari-i müstevi, tarz-ı mimari-i mücavheri) olduğunu ileri süren *Usul-ü Mimari-i Osmani* bunun en belirgin örneklerinden birisi (Edhem, der., 1873). Mimarlık alanında Batı ile Batı-olmayanın karşılaşması mimarlık sahnesini her iki taraf için de daha önce görülmemiş biçimde karmaşıklaştırıyor.

Tarih

18. yüzyıl sonrası Batı mimarlığı söylemi, Batı'nın kendi dışındakini keşfediş biçimini sergiliyor. Batılı mimarlar için, Batı dışında gördükleri anıtsal yapılar yabancısı oldukları nesnelerdi. Sorun, o zamana kadar "mimarlık" diye bilinen tanımlı bir alanın ölçütlerine tam da uymayan mimari geleneklerin nasıl tanımlanacağı, nasıl anlaşılıp yorumlanacağı oldu. Mimarlığın verili, bilinen, sorgulanmayan sınırları tehdide uğradı.

Vitruvius mirasının Rönesans dönemi öncülerinden Leon Batista Alberti, mimarlıkta güzelliği "tüm kısımların uyum içinde olduğu, bunların birbirleriyle orantılarının ve ilişkilerinin bozulmadan herhangi bir ögenin ne eklenebileceği, ne çıkarılabileceği, ne de değiştirilebileceği' durum olarak niteliyor (Alberti, 1986 [1755]: 13). O zaman, Batının süzüşünün Batı-olmayanda hem fazlalık hem eksiklik görmesi şaşırtıcı değil. Bunu doğrulayan en çarpıcı örneklerden biri Sir Banister Fletcher'ın *Öğrenciler, Amatörler ve Zanaatkârlar İçin Karşılaştırmalı Mimarlık Tarihi* adlı yapıtı. İlk basımı 1896'dan bugüne ondokuz basımı yapılan bu kitap, başta mütevazi bir Batı üslûpları tarihinden ibaret. 1901'deki ikinci basımından sonra Hint, Çin, Japon, Orta Amerika ve Arap mimarlıkları da eklenerek anıtsal boyutlara ulaşıyor. Fletcher eski bölümleri 'Tarihsel Üslûplar', yeni ekleri de 'Tarihsel olmayan üslûplar' başlığı altında topluyor. Tarihsel olmama durumu yoksunluğun göstergesi. Şöyle diyor Fletcher:



Şekil 1. Fletcher'in betimlemelerine temel oluşturan örneklerden biri Hint mimarisindeki ayrıntılar (Fletcher, 1954: 959).

> Bir mimarın bakış açısından yaklaşınca, tarihsel olmayan üslûplar, bilinçle yaklaşılan konstrüksiyon sorunlarına adım adım çare bulunarak gelişen Avrupa üslûpları kadar ilginç olamazlar: Doğu'da süslemecilik tüm diğer kaygılara ağır basmıştır (Fletcher, 1954: 888).

Fletcher'ın ilginç tarafı, tarihsel olmayan üslûplarda aşırı olarak nitelediği süslemeciliği bir yandan açıkça eleştirirken bir yandan da çekici bulduğuna ilişkin ipuçları vermesi. Doğu mimarlıklarından söz ederken 'acayip', 'aşırılığa düşkün', ve 'grotesk' gibi betimlemelerin yanısıra, 'şaşırtıcı zenginlik', 'muhteşem güzellik', gibi terimler kullanması çarpıcı (Şekil 1). Fletcher'a göre tarihsel olmama durumu, yani tarihten yoksunluk süslemede aşırılıkla örtüşüyor.

Yoksunluk *(lack)* ve aşırılık *(excess)* mimarlık dışındaki disiplinlerde kuramlaştırılan terimler. Bunlardan hareketle Fletcher'in söyleminde yoksunluk kavramının Batı mimarlığının kendini diğerlerinin olumlanan karşıtı olarak sunmasına, aşırılığın ise diğerlerini çekici kılmasına yaradığını düşünüyorum. Bu söylemde Batı mimarlığı, diğerlerinin aksine, hiçbir şeyden yoksun değil. Diğer mimarlıklar ise Batı'dakinden aşkın unsurlar taşıdıkları için çekici duruma geliyorlar. Batı mimarlığı ancak ötekilerle karşılaşınca tarihsel olma kimliğini kazanıyor. O zaman da ötekileri yoksunluk nitelemesiyle olumsuzlayarak kendi kimliğini yeniden kanıtlama gereğini duyuyor. Bir başka deyişle, "tarihsellik" kategorisi ancak Batının kendi dışındakileri "tarihsel olmayan" sınıflamasına sokmasıyla mümkün oluyor. Fletcher'in söyleminde tarihsellikten yoksunlukla süslemenin aşırılığı birbirini tamamlıyor. Bir başkasında aşırı olarak nitelendirilen, yoksun olunanı örttüğü için de haz veriyor.

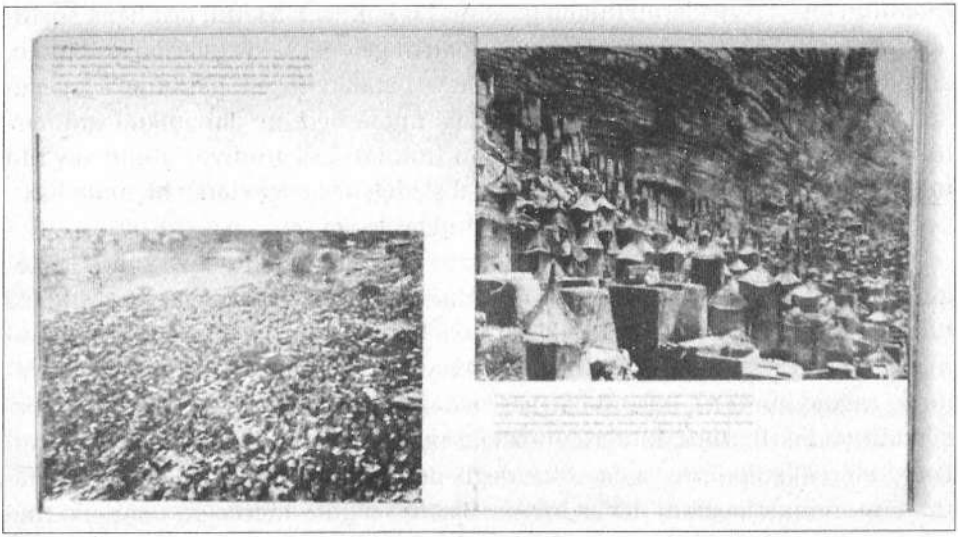
Fletcher tabii ki yukarıdaki kavramlar çerçevesinde düşünmüyor. Kendi ansal hazzını hemen bir kenara atıp, Batı dışı mimarlıkları da diğerleriyle aynı çerçevede tartışmaya girişiyor. Kitabının ilk baskısında Batı mimarlık uslupl arını tartışmak için kurduğu karşılaştırmalı yöntemi ötekilere de uygulamaktan geri kalmıyor. O zaman da tüm mimarlıkları birbirleriyle eşdüzeyde karşılaştırılabilir kılan bir alan kuruluyor ve Batı dışındaki mimarlıklar kendilerinden bağımsız olarak kurulan bu alanın içine giriyorlar. Fletcher'in farkettiği 'aşırılık' niteliğinin radikal bir 'farklılık' olarak algılanması olasılığı böylece ortadan kalkıyor, hazzı disiplin altına alınıp üstü örtülüyor.

Mimarlık

19. Yüzyılın sömürgeci süzüşü Batı dışındaki anıtsal mimarlık örnekleriyle - saraylar, camiler, tapınaklarla- ilgilenmişti. Sömürgeciliğin sona erdiği dünyada bu ilginin odağı değişti. Bu bağlamda, 1964 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde açılan *'Mimarsız Mimarlık'* sergisinin yeri çok önemli. Sergi mimar Bernard Rudofsky'nin anonim mimarlık örneklerinden seçtiği yüzelli fotoğraftan oluşuyor. Bunlar Kapadokya'nın oyulu kayalarından Yeni Gine'deki bambu yapılara kadar uzanan geniş bir coğrafyayı kapsıyor. Sergi aynı zamanda mimari bir manifesto niteliğinde. Rudofsky Batı mimarlığının sadece dünyanın küçük bir kısmındaki birkaç seçkin kültürle ve ayrıcalıklı bir zümre için iktidar ve zenginliğe hizmet eden binalar yapan mimarlarla ilgilenmesini eleştiriyor.

Rudofsky'nin örnek çabası sayesinde New York Modern Sanat Müzesi'nin ziyaretçileri yapı dünyasının mimar eli değmemiş 'öteki' yarısıyla tanışıyor. *Mimarsız Mimarlık* sergisinin eleştirel bakış açısına hak vermemek olanaksız. Ama Rudofsky bir yandan Batı mimarlığının dışladıklarına odaklanırken bir yandan temel ilkelerini onaylamaktan da geri kalmıyor. Çünkü Rudofsky'nin mimarsız mimarlığa bakışı, görselliğin önceliği, köken ve gelişme kavramlarının açıklayıcı gücü, ve karşıt ikilemler sistemi gibi Batı mimarlığının ana ilkelerini hiç de yadsımıyor. Mimarsız mimarlık gene tasarlanmış/anonim, bireysel/toplumsal, çağdaş/yöresel gibi bir dizi ikilemle tartışılıyor. Rudofsky'nin deyimiyle "az gelişmiş denilen ülkelerdeki mimari dinginlik" endüstrileşmiş ülkelerdeki mimari felaket"in karşıtını oluşturuyor.

'Mimarsız Mimarlık' doğayla zahmetsizce bütünleşmiş bir dizi geleneksel yerleşmeyi çarpıcı siyah-beyaz fotoğraflarla sergiliyor. Rudofsky'nin hümanist yaklaşımında farklı yörelerin mimari gelenekleri özlerindeki doğallık sayesinde eşdeğer hale geliyor. Böyle bir mimari kurguda İspanya'daki sokaklar, Suriye'deki su değirmenleri, Anadolu'daki kaya oyukları ve Afrika'daki tahıl ambarları yanyana gelip kendilerini duyarsız, ticarileşmiş ve endüstrileşmiş Batı'nın karşıtı olarak sunuyorlar. Rudofsky'nin fotoğraf altı yazıları yapılardaki heykelsi ve



Şekil 2. Rudofsky'nin kitabında yer aldığı biçimiyle Sudan'da bir yerleşkenin iki farklı konumdan çekilmiş fotoğrafları (Rudofsky, 1964: 40-41).

estetik özelliklere, kalıcılığa, olağanüstü yaratıcılığa ve sanatsal anlayışa dikkat çekiyor. Sergi bağlamında yayınlanan kitapta şöyle diyor Rudofsky:

> Bu sergi, endüstri insanı için, anonim yapı ustalarının felsefe ve yöntemlerinin henüz el atılmamış en büyük mimari esin kaynağı olduğunu gösteriyor (1964: 7).

O zaman Rudofsky daha keşfedilmemiş, kayıp mimari geleneklerin kurtarıcısı konumuna geliyor. Peki ama kimin kaybı söz konusu olan? Bir anlamda yöresel mimarlıklar endüstri dünyasını eleştirmenin ölçütlerini oluşturuyorlar. Rudofsky'nin öyküsü mimari nesnenin mutlak özerkliği ilkesinin eleştirisinden yola çıkıyor. Yöresel örnekler mimarlık disiplininin süzgecinden geçerek haz kaynakları oluyorlar. Mimarsız mimarlık, yani mimardan yoksun mimarlık, artık mimarlı mimarlıkların öyküsünde yerini alabilir hale geliyor. Fletcher'ın söylemini biçimlendiren yoksunluk ve aşırılık kavramlarının Rudofsky'deki anlamları farklı. Bu kez Batı mimarlığı "aşırı" endüstrileşme sonucu anonim yapı ustalarının bilgece yaklaşımından "yoksun" olarak yorumlanıyor. Fletcher'dan çok farklı olarak, Rudofsky'nin haz kaynağı tam da aşırı diye nitelediği çağdaş endüstrileşmenin bir ürünü: Fotoğraf makinası. Mimarsız mimarlığı mimarlık çevreleri için çekici kılmanın aracı, titizlikle kurgulanmış, çarpıcı, siyah beyaz fotoğraflar.

Mimarsız Mimarlık kitabındaki en etkin örneklerden birisi Sudan'daki bir yerleşkenin biri kuşbakışı, diğeri yakından çekilmiş iki fotoğrafı (Şekil 2). Rudofsky, uzaktan artık yığını gibi görünen manzaranın, yakından bakınca Afrika

sanatının en iyi örneklerini üreten gelişmiş bir kültürün izlerini taşıdığını söylüyor (*a.g.e.*, 40-41). Fotoğraf makinası Sudan'ın geleneksel yapılarına ışık tutan, gizleri ortaya çıkaran, kimlikleri geri veren ve hataları düzelten mimari süzgecin aracı oluyor. Kuşbakışı görüntü Sudan'daki mimarlığın ne olmadığını (mimarlık-dışı), yakın görüntü ise ne olduğunu (mimarlık) kanıtlıyor. Rudofsky'nin merceği mimarlık disiplininin o ana dek dışladığı nesnelere farklı biçimde bakıyor; cansız olana (artık yığını) can (mimarlık) veriyor.

Hikâye bu kadar basit mi gerçekten? Bana öyle geliyor ki Rudofsky'nin merceğini yönlendiren mimari bakış, ölü olanı diriltmenin tam tersine iki cinayetin, iki tür ölümün sorumlusu. Sudan'daki yerleşke bir kez artık yığınıyla bir kez de mimarlıkla özdeşleştirilerek iki ölümcül darbe yiyor. Fotoğraf ve ölüm. Bu iki kavramı iki çağdaş kuramcı, Roland Barthes ve Kaja Silverman, çarpıcı biçimlerde ilişkilendiriyorlar. Barthes, fotoğrafın özneleri nesneye dönüştürdüğünü söylüyor; Fotoğrafı çekilenin özne ya da nesne değil, nesneleştirildiğini farkeden özne olarak tanımlanabileceğini ileri sürüyor. Barthes'a göre merceğin özne üzerine odaklandığı an bir tür ölümle özdeş (Barthes, 1984). Silverman ise fotoğrafın özneyi bedensel bir görüntü haline getirip varoluşsal bedeni öldürdüğünü söylüyor (Silverman, 1996: 180-185). Bunları söylerken Sudan'daki örnekte mimarın fotoğraf makinasının öldürdüğü bir öz olduğunu düşünmüyorum. Tersine, her görsel belge mimari özü öldürmenin ya da yakalamanın ötesinde fotoğrafla dondurduğu nesneye yeni bir anlam yüklüyor. Böyle bakınca, belgeleme ölümsüzleştirmenin değil, anlamların çoğaltılmasının aracı haline geliyor. Öldürme kavramı belgenin kendisine değil isimlendirilmesine ilişkin. Sudan'daki örneğin, mimarlık kategorisine alınması hem mimarlık disiplininin, hem o güne değin mimarlığın dışında bırakılanların farklı biçimlerde yeniden sorgulanmasını olanaksız kılıyor. Mimarlığın kendi dışındakiyle karşılaşmasından doğabilecek farklı yorumların, farklı üretim biçimlerinin doğmasını engelliyor. Ölüm kavramı tam da bu noktada işin içine giriyor.

Rudofsky kesinlikle mimarlığın verili görüş alanının dışına çıkabiliyor. Ama sonuç olarak yöresel mimarlıklara kendi kimliğini tekrar tekrar kanıtlayacak fantasmatik kökenler olarak bakıyor. O zaman da mimarsız mimarlık, mimarlık disiplininin baskı altında tuttuğu öğeleri temsil eden bir alan olarak sınırlanıyor.

Pratik

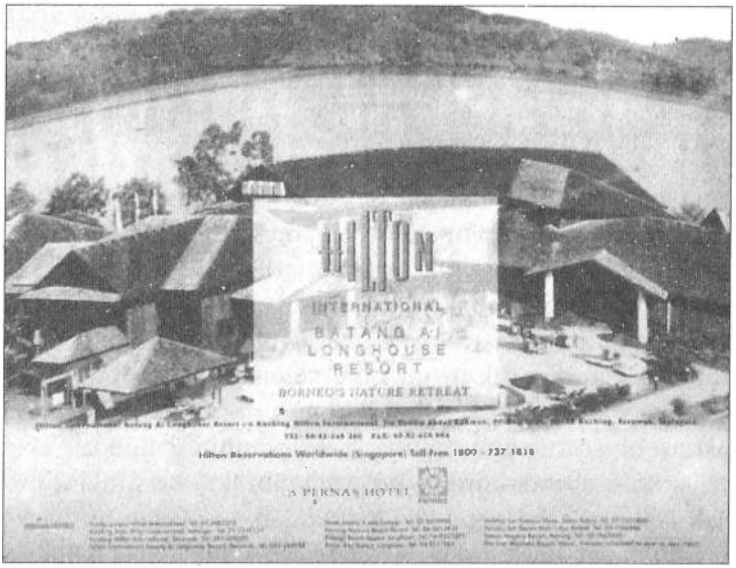
Buraya kadar Batı mimarlık disiplininin kendi dışındakilere nasıl baktığını tartıştım. Şimdi sınırın öteki yanına geçip Batı dışındakilerin Batı'yla eşitsiz karşılaşmalarında kendilerini nasıl konumlandırdıklarına bakmak istiyorum. Karşılaşma anı Batı-dışındakiler için isimlendirildikleri, belgelendikleri, tanımlandıkları, görüntülendikleri tarihsel bir yargılanma anı. Barthes şöyle diyor:

> Merceğin bana odaklandığını hissettiğim anda her şey değişiyor: Kendimi poz verme durumunda konumluyorum. Anında kendime bir başka beden yaratıyorum. Kendimi daha baştan bir imgeye dönüştürüyorum (...) ama 'ben'liğim hiçbir zaman imgemle aynı değil; çünkü imge ağır, hareketsiz ve sağlam (toplum da onu bunun için tutuyor), 'ben' ise hafif, parçalanmış ve dağınık haldeyim (Barthes, 1984: 10, 12).

Burada söz konusu olan bakılanın kendisine bakıldığını, kendisini görüntüye dönüştüren süzüşün nesnesi olduğunu hissetmesi/bilmesi. Batı-dışı mimarlığı tanımlayan anahtar sözcükler, yani 'Batı-dışı' ve 'mimarlık' *a-priori* anlamlanmış kavramlar. Batı-olmayan kavramındaki olumsuzlama, Fletcher'ın "tarihsel-olmayan"ıyla birlikte yorumlanabilir. Batı-dışı mimarlık tanımı hem Batı ve Batı-dışını hem de mimarlık ve mimarlık-dışını karşıt alanlar olarak örgütlüyor. Fletcher ve Rudofsky örneklerinde tartıştığım iki farklı mimarlık söylemi bu eşitliğin paradigmalarını oluşturuyorlar. Mimarlık disiplininin içinde yer alan çağdaş/yöresel, uluslararası/ulusal, küresel/bölgesel gibi ikili karşıtlıklar mimarlık/yapı, modern/ilkel, üslûpsal/yerel gibi kavramlardan oluşan bir başka dizinin terimleriyle örtüşmeye başlıyorlar. Fletcher ve Rudofsky bu ikililerin karşıt kutuplarında konumlanıyorlar ama her iki durumda da tartışmanın terimleri değişmiyor.

Batı-dışı mimarlık terimine içkin olan bir öz kavramı (yüceltilse de aşağılansa da) daha baştan kendisiyle çelişkili. Çünkü daha baştan kendi olmayanca belirlenmiş. Bu senaryoda Batı dışında çalışan mimarların kültürel kimliği hiç önemli değil. Örneğin 1950'lerden itibaren Batı sömürgesinden çıkmış ülkelerin mimarlık söylemleri yukarıda tartıştığım ikili karşıtlıkları kolayca benimsiyorlar. Bu bağlamda en yaygın tavır, uluslararası olana karşı ulusal/bölgesel olanı koymak. Pekçok durumda, uluslararası modernizm ilerlemenin simgesi kabul edilirken, bölgecilik kültürel ulusçuluğun ifadesi olarak görülüyor. Mimarlık ulusalcı politikalarla işbirliğine giriyor, ulusal kökler ve sınırlanmış kültürel alanlar arıyor. Başka durumlarda mimarlığın yöreselliğe olan ilgisi ticari boyutlar kazanıyor. Mimarlık pratiğinin küresel pazarda değer kazanmasıyla çoğalan yeni uluslararası ve kültürlerarası mimari alışverişler yöreselliği yeniden gündeme getiriyorlar. Bildik terimler yeni biçimlerde birbirleriyle eklemleniyor, farklı tarihler, zamanlar, uluslar ve diller yeni biçimlerde ilişkileniyor. Tarihsel olarak belirlenmiş Batı-dışı mimarlık kültürlerinin mimarlık sahnesine çıkış biçimleri farklılaşıyor. Ama geleneksel, bölgesel ve yöresel gibi kavramlar mimarlık söyleminde ısrarla yer almayı sürdürüyorlar.

Bu bağlamda yakın geçmişten bir örneğe bakmak istiyorum. 1995 yılında Malezya'da Uluslararası Hilton Batang Ai tatil köyü Güneydoğu Asya'nın en iyi turistik tesisi ödülünü kazandı. İlanında modern yaşamdan ayrılmadan doğaya yakın olmayı sağlayan eşi görülmedik fırsatlar sunduğu öne sürülen tatil köyü, Doğu Malezya geleneğine özgü uzun-ev'lerden oluşuyor (Şekil 3). İlandaki kuşbakışı fotoğrafta, yapıların hemen gerisinde yer alan göle sırtlarını vererek bir



Şekil 3. Sarawak'ta Hilton Batang Ai tatil köyünün reklam fotoğrafı. *The Straits Times*, Singapur, 30 Nisan 1997.

yüzme havuzunun çevresinde kümelenmeleri çarpıcı. Tasarım, Kumpulan Parabena adlı bir Malezya mimarlık şirketine ait. Hilton Otel İşletmelerinin Batı-dışında yer seçmelerinin tarihi yeni değil. Örneğin 1952 yılında ünlü SOM (Skidmore, Owings and Merrill) şirketi ve Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanan İstanbul Hilton Oteli Türkiye'de Uluslararası üslûbun önemli örneklerinden sayılıyor. Mete Tapan yapının kemerli alışveriş kısmında ve gece kulübünün kabuksu yapısında geleneksel mimarlık öğeleri kullanıldığına dikkati çekiyor (Şekil 4) (Tapan, 1984: 110). Bunlar 'yerli' mimarın tasarım izleri. Binanın siyah-beyaz fotoğrafında 'modern' otelin anıtsal ölçeği altında güçlükle seçilebilen ayrıntılar.

Hilton adı bir mimarlık alanındaki birçok farklı ismi ve ögeyi bir çırpıda biraraya getiriyor: Doğu Malezya'daki uzun-ev'lerin anonim ustaları, Kumpulan Parabena, SOM, Sedad Eldem; Malezya, İstanbul ve Kuzey Amerika. İstanbul Hilton'un 'uluslararası' ve 'bölgesel' ögelerini ayırdetmek zor değil ama Batang Ai Tatil Köyünde durum farklı. Bu örnekte bir yandan modern/geleneksel ve uluslararası/bölgesel karşıtlıklarının genelde ikincil konumda olan ikinci terimleri ayrıcalık kazanmış görünüyor. Hangi mimari ölçütle bakılırsa bakılsın, geleneksel, yerel ve anonim olanı vurguluyor. Buna karşın uluslararası bir otel zincirinin profesyonel bir mimarlık bürosuna yaptırdığı tasarım, uluslararası turizm endüstrisinin tüketicilerinin kullanacağı, yüzme havuzunun tanıdık mavi mozaikleri çevresinde düzenlenmiş bir tatil köyüne ait. Bu durumda da mimarlığı yapıdan, uluslararası olanı yerel olandan, moderni gelenekselden ayıran, ilk terimleri Batı, ikincileri Batı-dışıyla özdeş tutan mimarlık söylemleri tıkanıp kalıyor.

O zaman şöyle bir soru geliyor akla: SOM'un İstanbuldaki modernist proje-

siyle Kumpulan Parabena'nın bölgeselci tavırları arasında mimari yaklaşım açısından gerçek bir fark var mı? Belki küreselleşme, mimarlık disiplininin coğrafi kimliklerle pek de ilişkisi olmayan, başka tür baskılarını kapatıyor. Uluslararası, ulusal ya da kültürel temelde olsun, mimari kimlikler güçlü silahlar. Küresel pazarlar gelişirken 'Tropik mimari' ya da 'Asya'nın Evleri' türü başlıklar dünya metropollerindeki kitapçıları dolduruyor. Bu başlıklar farklı kültürel kimlikleri tanımlıyorlar. Ama ortak konuları olan 'mimarlık' sorgulanmadan kalıyor. Çünkü 'mimarlık' 'Asya mimarlığı', 'Hint' ya da 'Çin mimarlığı' kavramlarının ortaya çıkmasından önce kurulmuş, zaten var olan bir kavram. Dolayısıyla bu kimlikler sadece köktenci kurgular olmakla kalmıyor, böyle bir köktencilik tanımlanmak istenen kimliğin 'dışında' bir başka kurguya dayanıyor.

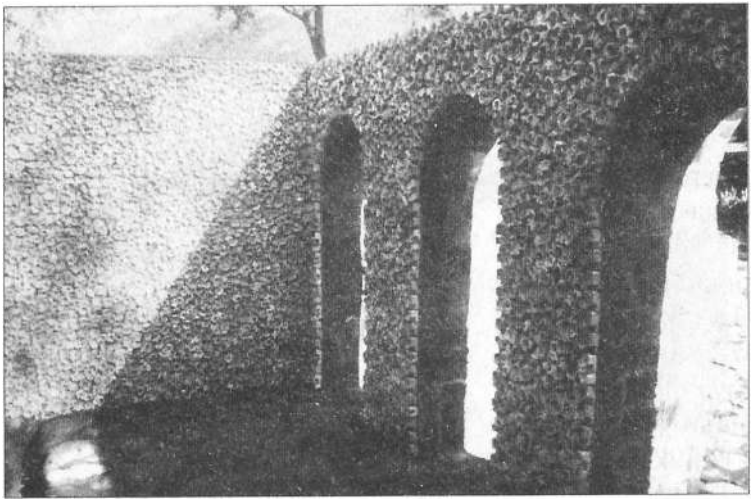
Şekil 4. İstanbul Hilton otelinin *Modern Turkish Architecture* kitabında yer alan fotoğrafı (Holod, Renata ve Evin, der., 1984: 109).

Başka tarihler, başka mimarlıklar

Batı-dışındaki mimarlıkları idealize edilmiş imgelerinin dışında tanımlamak/kurgulamak mümkün mü? Bunlar mimarlığın dışı, fazlalık ya da yoksunluk kavramlarından bağımsız düşünülebilir mi? 'Dış'lanan ögenin yoksunluk yerine üretken bir çokluğu içerdiği düşüncesinden yola çıkılabilir mi? Mimarlık denilen kurguya başka türlü bakılabilir mi?

Mimarlık disiplininin varsayımlarının farklı yerlere ve kültürlere egemenliğinden söz ederken "süzüş" terimini kullanmıştım. Silverman, Lacan'dan yola çıkarak "bakış"ın "süzüş"ten farklılığını kuramsallaştırıyor (Silverman, 1996: 180-185). Süzüşün, öznellikten bağımsız bir iktidar kaynağı iken, bakışın her zaman bedensellikle, dolayısıyla da zaman ve arzu öğelerince belirlenmiş olduğunu söylüyor ve bakışın kendisine gösterilenden farklı biçimde görebilen aktif, üretken ve yaratıcı bir araç olduğunu öne sürüyor. Bu anlamda üretken bir bakışın mimari bir örneğini tartışmak için daha önce Sudan'daki yerleşke bağlamında kullandığım 'artık' ve 'fazlalık' kavramlarına dönmek istiyorum.

Üzerinde durmak istediğim örnek, Hindistan'ın Chandigarh kentindeki Kaya Bahçesi (Rock Garden). Bahçe, daha önce endüstri artıklarının atıldığı bir alan-

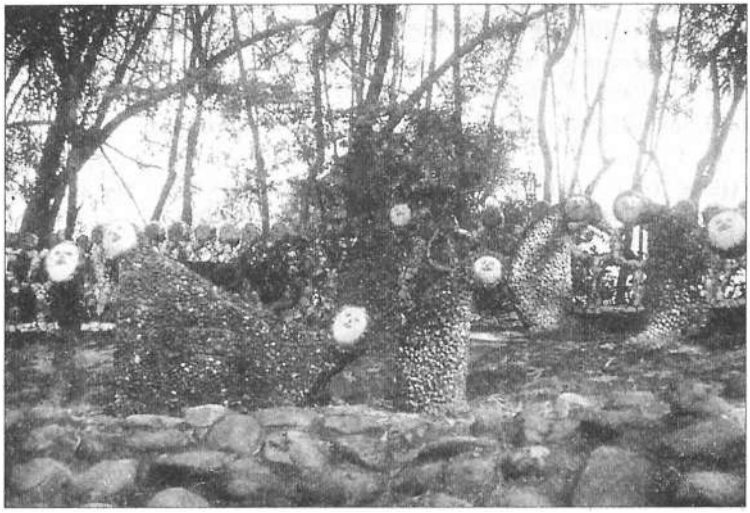


Şekil 5. Chandigarh Kaya Bahçesi'nden bir görüntü. (Fotoğraf G. B. Nalbantoğlu.)

da, Sh. Nek Chand isminde bir karayolu denetimcisinin kişisel çabasıyla kurulmuş. Yapımında kaplar, şişeler, kırık nesneler, tanımsız seramik, metal ve plastik parçalar gibi akla gelecek her tür artık kullanılmış (Şekil 5). Labirentimsi kurgusu içinde sayısız keşif yolları bulmak mümkün. Kırık tabaklar, sıhhi tesisat yapımından artma parçalar, şekli bozuk toprak kaplar neredeyse tanınmayacak denli dönüşüme uğramış. Bahçenin sayısız insan ve hayvan heykelciklerinden oluşan kalıcı nüfusu bazan dans eden, bazan gelen geçeni selamlayan, bazan da hareket işareti olmayan küçük topluluklar halinde kümelenmiş (Şekil 6). Bunlar artıkta güzellik, ölümde yaşam görülebildiğinin sessiz tanıkları. Mimarlık disiplininin tutkunu olduğu kalıcılık ve ölümsüzlük kavramlarının Kaya Bahçesi'ndeki anlamları farklı. Burada kalıcılık bitmiş ürüne değil sürekli bir dönüşüm ve değişim sürecine dair. Kaya Bahçesi mimarlığın kentleri, binaları ve açık alanları yapılandırma biçiminden uzakta, verili olandan farklı bakabilmenin bir örneği.

Kaya Bahçesi'nde Rudofsky'nin anonim yapı ustalarının felsefe ve bilgisinin endüstri insanı için el değmemiş en büyük kaynak olduğu savı tersine dönüyor. Burada yerel ustaya el değmemiş kaynak olan, endüstrinin ta kendisi. Sadece mimarlığın değil, endüstriyel üretim sürecinin de verili kategorileri etkin biçimde çözülüyor. Kaya Bahçesi mimarlıkta yerellik konusunda, yöreselci ve milliyetçi yapılanmaların ötesinde bir dizi soru uyandırıyor. Burada yerellik kültürel kimlikten bağımsız. Bahçede ne geleneksel 'mandala' motiflerine, ne de mimarlığın 'Hintli' olarak isimlendirdiği herhangi başka bir ögeye yer yok. Le Corbusier'in ünlü Parlamento yapılarına çok yakın konumlanan Kaya Bahçesi, bu anıtsal örnekle ne benzerlik ne de karşıtlık iddiasında. Ama Batı-dışına yöneltilmiş mimari süzüşün kategorik yaptırımlarını etkin biçimde çözüyor.

Eğer yerel ve bölgesel yapılar bize her zaman zaten belirlenmiş bir mimarlık kavramınca yapılanmış olarak ulaşıyorsa soru bunları mimarlık söyleminin içi-



Şekil 6.
Chandigarh Kaya Bahçesinde figürler. Fotoğraf G. B. Nalbantoğlu.

ne almakta değil, aksine bunların mimarlığın verili kategorilerini nasıl çözdüğünde yatıyor. Mimarlığa sınırları verili bir disiplin değil de söylemsel bir kurgu olarak bakınca bunu üretken bir anlamda çözmek de zor değil. O zaman başka mimarlıkları geçmişte ya da gelecekte değil 'şimdi' nin ansallığında - cinsellikleri, tarihsellikleri, psişik yapılarıyla kurulmuş bedenlerin mekânsal üretimlerinde - bulmak mümkün. Ne evsenselci ne bölgeselci olan ama var olan tarihsel durumların somut yapılanmalarından türeyen farklı mimarlık ve mekân biçimleri böyle düşünülebilir. Batı-dışı mimarlıkları düşünmek sadece coğrafi bir ilgi alanı olmanın ötesinde mimarlığın kültürel ve bilgisel varsayımlarını yeniden düşünmek anlamını taşıyor. Mimarlığın farklı olana, henüz düşünülmemiş olana, kendi dışındakine dayanamayışını sorgulamayı içeriyor. Çünkü Trinh Minh-Ha'nın dediği gibi "farklılık, aynı gerçeklik gibi korunmaz, üretilir." (1987: 140)

Son olarak Kruft'un *Vitruvius'tan Bugüne Bir Mimarlık Kuramı Tarihi* kitabına dönüp bu başlığı başta yazdıklarımdan farklı biçimde okumak istiyorum. Bir an için buradaki 'bir' sözcüğünü vurgularsam kitabı pek çok olası tarihten, mimarlık tarihini hatta mimarlığın kendisini farklı biçimlerde kurgulamanın olasılıklarından sadece biri olarak algılamak mümkün.

KAYNAKÇA

Alberti, Leone Batisti (1986) [1755 Leoni baskısının tıpkıbasımı] *Ten Books of Architeture*, Dover Publications, New York.

Barthes, Roland (1984) *Camera Lucida*, Richard Howard (çev.), Fontana, Londra.

Burns, Karen (1995) "Architecture: That Dangerous, Useless Supplement", *Accessory / Architecture konferans bildirileri*, c.2, Auckland, Yeni Zelanda, Temmuz.

Edhem, İbrahim (der.) (1873) *Usul-ü Mimari-i Osmani*, İstanbul.

Fletcher, Sir Banister (1954) *A History of Architecture on the Comparative Method for the Student, Craftsman, and Amateur*, 16. basım, B.T. Batsford Ltd., Londra.

Holod, Renata ve Ahmet Evin (der.) (1984) *Modern Turkish Architecture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Ingraham, Catherine (1996) "Loosing It in Architecture", Francesca Hughes (der.), *The Architect: Reconstructing Her Practice* içinde, The MIT Press, Cambridge, Messachusetts.

Lacan, Jacques (1981) *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, (çev.) Alan Sheridan, W.W. Norton and Co., New York.

Minh-Ha, Trinh (1987) "Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage Paradigm'", Hal Foster (der.), *Discussions in Contemporary Culture* içinde, Bay Press, Seattle.

Rudofsky, Bernard (1964) *Architecture Without Architects*, Doubleday and Co., New York.

Silverman, Kaja (1996) *Threshold of the Visible World*, Routledge, New York.

Tapan, Mete (1984) "International Style: Liberalism in Architecture", Holod, Renata ve Ahmet Evin (der.), *Modern Turkish Architecture* içinde, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

The Straits Times, Singapur, 30 Nisan 1997.

Other architectures: History, theory, practice

"What is architecture?" is a tired question repeatedly asked by theorists of the discipline. It indicates the desire to carve a space for "architecture" from an undecipherable plenitude that includes "non-architecture." This is simultaneously a desire to delineate boundaries, to control the disciplinary terms of reference, and to retain the authority to judge. Architectural theory, as developed in the western world, is based on the Vitruvian heritage, which established the primacy of vision, the autonomy of architectural form and the linear history of the master subject as the foundational myths of the discipline. In the unequal architectural encounter between the colonizer and the colonized, the lineage of western architectural theory governs the limit for all possible architectural identifications.

This article focuses on three instances to problematize the relationship between western architecture and its others. The first section discusses Sir Banister Fletcher's *A History of Architecture on the Comparative Method for the Student, Craftsman, and Amateur,* which is the first monumental survey that incorporates non-western architectural traditions. Fletcher identifies the latter as "non-historical" (i.e. lacking history) and "excessive" of ornamentation. Based on the notions of lack and excess, this section focuses on the author's simultaneous fascination and disdain for non-western traditions. It argues that, in his attempt to include the latter in the monumental tradition of the West, Fletcher covers over his momentary jouissance that is generated by the excess that architecture-as-he-knows is unable to represent.

The subject of the second section is Bernard Rudofsky's book, *Architecture Without Architects,* which documented an exhibition of the same title. His focus on vernacular traditions of the non-western world is an apt response to western architecture's emphasis on a few select cultures, a small part of the globe, a handful of master architects, and an anthology of buildings of, by and for the privileged. Yet his argument, like the canon, is structured around the binary opposites of high-style/vernacular; authored/anonymous; individual/communal; the "architectural blight in industrial countries" versus the "serenity of the architecture in so-called underdeveloped countries." The two terms that struc-

ture Fletcher's discourse, lack and excess, can be read differently in Rudofsky's narrative. This time it is western architecture that lacks the wisdom of anonymous builders and is in excess of industrialization. In a manner that is strikingly different than Fletcher's, Rudofsky's source of pleasure, too, is rooted in what he identifies as excess, i.e. his camera - a product of western industrial technology. For it is his dramatically shot black and white images that render architecture without architects desirable to the architectural audience.

The third section addresses the use of regionalist vocabularies in contemporary non-western cultures. Whether internationally, nationally, or culturally based, architectural identifications are powerful tools. In the speedy development of global markets such titles as "Tropical Architecture" and "Asian House" proliferate in cosmopolitan centers. The first terms indicate different cultural identities. Yet they depend on the second term, architecture, which remains unquestioned. For the image of architecture is already constituted prior to the emergence of tropical, Asian, Indian or Chinese architectures. Such identifications are not only essentialist constructs, but also such essentialism entails an a-priori construction "outside" architecture.

The fourth section addresses the Rock Garden in Chandigarh, India, as a possible instance of resistance to the canon. The Rock Garden is literally made of waste: pots, bottles, broken objects and all kinds of ceramic, metal and plastic trash. In the Rock Garden, Rudofsky's statement that the philosophy and know-how of anonymous builders present the largest untapped source of architectural inspiration for industrial man is turned upside down. Here it is industry itself that has presented an untapped source of architectural inspiration for the local builder. Not only the proper categories of architecture but also those of industrial production are effectively undermined. The Rock Garden opens up a series of issues on the role of locality in architecture beyond regional(ist) and national(ist) constructs.

Finally, the article argues that if the entire discourse on local and regional buildings is one that comes to us constructed by an always already defined notion of architecture, the question is not how to include these in architectural discourse but to see how other architectures disrupt the given categories of architectural discourse. Once conceptualized as a signification rather than a finite disciplinary field, architecture can be productively dismantled.

"Özne/Nesne" ikiliği açısından sanatçı/sanat yapıtı ilişkisi: Kant, Fichte, Hegel, Heidegger

*Türker Armaner**

Bu yazıda, sanatçı-sanat yapıtı ikiliğini, felsefe tarihinin temel problemlerinden biri olan özne-nesne ikiliği açısından değerlendirmeyi deneyeceğiz. Bu çalışma için üzerinde durulan sanat yapıtı nesnesi "yazılı metin"dir. Nesnenin üretim sürecinde kullanılan "dil" ile ilişkisini belirlemek için bir karşılaştırma olanağı sağlaması açısından plastik sanatlarda üretilen nesneye de bir "metin" olarak bakılacaktır.

Sanatçı, yapıtı ile ne ölçüde ayrılmıştır? Bu soru, sanırım, şu biçimde dönüştürülebilir: Özne ile nesnenin ayrışması nerede başlar? Bu konunun çerçevesini çizmek için Fichte'nin "bilinç" *(Bewusstsein)* görüşünü, bu görüşün Hegelci eleştirisini ve Heidegger'in özne-edebiyat metni üzerine düşüncelerini en genel anlamda göstermeye çalışacağız.

Fichte'nin "bilinç" görüşünden sözetmek için Kant'ın *Critique of Pure Reason*'daki "İlk Algı" *(Apperzeption)* kavramını gözden geçirmek gerekir. Fichte, "bilinç" tasarımının ana hatlarını büyük ölçüde Kant'ın sisteminden hareketle kurmuştur.

Kant, "Transcendental Deduction" bölümünde, Görü'nün *(Anschauung)* Çokbiçimli'sinin *(Mannigfaltige)*, "Düşünüyorum" *(Ich Denke)* ile, bu Çokbiçimli'nin bulunduğu öznede zorunlu olarak bağlantılı olması gerektiğini ve "Düşünüyorum"un tasarımlarımızın *(Vorstellung)* tümüne eşlik ettiğini ileri sürüyor (Kant, 1990: B131).

> İlk Algı'nın birliğini, kendisinden elde edilecek *a priori* bilginin olanağını belirlemek için, Ben-bilinci'nin transandantal *(Transzendentale)* birliği olarak adlandırıyorum (Kant, 1990: B132).

(*) Yazar.

Kant'a göre, İlk Algı'da verilen Çokbiçimli'nin İlk Algı'sının özdeşliği, tasarımların bir sentezini içerir. Bu, sentezin bilinci yoluyla gerçekleşir. İlk Algı'nın analitik birliği de, ancak belirli bir sentetik birliğin varsayılmasıyla olanaklı olur.

Bu alıntılardaki bazı kavramları, Kant'ın çerçevesi içinde açıklamaya çalışalım: Kant, Transandantal bir içeriğin sadece Çokbiçimli'deki sentetik birlikle olanaklı olacağını söylüyor (Kant, 1990: A77/B103). Buradan çıkarabildiğimiz kadarıyla Çokbiçimli, sentetik birliğin olanaklı olacağı bir "mekân"dır. Daha sonra (Kant, 1990: A103), "ardışık olarak Görü'ye tâbi olmuş olanın Çokbiçimli'sinin bir tasarımda 'birleştirici bilinç' tarafından biraraya getirileceğini" belirtiyor.

Bir tasarımın *değişik* tasarımlarla bir ortaklığı paylaşabilmesi için, bilincin analitik birliğinden önce, öteki tasarımlarla birlikte sentetik birlik içinde düşünülmesi gerekir. Bu, o tasarımı, bir *conceptus communis* yapar. İlk Algı'nın sentetik birliği, Kant için, Transandantal felsefenin en temel noktasıdır. İlk Algı da, aslında, Kavrama Yetisi'nin *(Verstand)* kendisidir (Kant, 1990: B134).

Fichte'nin yorumuna göre, Kant'ın burada tasvir ettiği, "Saf Ben-Bilinci"dir. Bilincin tümünde aynıdır; yani bilinçle ilgili olumsal bir özellik yoluyla belirlenemez. *Ben*, yalnızca kendisi tarafından -mutlak olarak- belirlenmiştir. Bu, tekilliğimizin bilinciyle aynı şey değildir; çünkü tekilliğimizin bilinci hep başka bir bilince: *Sen*'in bilincine muhtaçtır. Fichte, *Wissenschaftslehre*'nin[1] çatısının da Kant'taki bu "Mutlak Ben" kavramıyla kurulduğunu belirtiyor. *Wissenschaftslehre*'ye göre de, bilincin tüm olanağı, "mutlak Ben-bilinci"nin olanağıyla koşullanır (Fichte, 1993: 50). "Ben" denildiğinde, Fichte'ye göre, kişi kendini nesne ve özne olarak öne sürmüştür. Bu ikili, (nesne/özne) "Ben-lik"i *(Ichheit)* oluşturur (Fichte, 1992: 82). Fichte'nin kurduğu sistemde Ben'in bilincini dışarıdaki bir yere yöneltmesiyle kendi üzerine yöneltmesi aynı eylem değildir. Bu ayrımı yazının konusu açısından şöyle yorumlayabiliriz: Sanatçının sanat yapıtını düşünmesiyle, sanat yapıtını düşünen benini düşünmesi farklı eylemlerdir. Bilincin eylemlerini ve düşünmeyi dilden bağımsız ele alamayacağımıza göre, sanatçının oluşturduğu bir dilsel yapı içinden düşünmesi, gene oluşturma sürecinin içinde yer alır. Özne ile nesnenin özdeşliği, Fichte'ye göre mutlaktır; öğrenilmez, ya da tecrübeden türetilmez. "Ben", bir özne değil, bir özne-nesne'dir. Sadece bir özne olsaydı, bilinç üzerine düşünmemiz olanaksız olurdu. Sadece bir nesne olsaydı da, bu nesnenin dışında -bulunması olanaklı olmayan- bir özne aramamız gerekirdi. Fichte'nin terminolojisinde, "Ben", "özne", "ruh", "zihin" aynı anlamda değildir. Ben, ancak bir şeyi bir tasarım olarak ortaya koyduğunda "özneleşebilir" (Fichte, 1992: 114).

---

1 *Wissenschaftslehre* , Fichte'nin bu başlık altında yayımladığı birkaç kitabını bütünleyen bir isimdir. Aynı zamanda, "Fichte'nin ontolojisi"ni tanımlamak için de kullanılır. Metin içinde geçen ikinci anlamıdır. Bu yazı için kullanılan *Science of Knowledge* ile *Foundations...* sözcüğün ikinci anlamına karşılık gelirler.

Bu aşamada dikkate almamız gereken iki nokta var: Her iki filozofta da bilincin tecrübesinin bütünlüğünün sağlanabilmesi için, başka bir deyişle, birbiri ardına gelen sayısız tasarımların tek bir tasarım olarak değerlendirilebilmesi için, önce Ben'in bütünlüğünün sağlama alınması gerekir.

İkincisi, etkilenim yoluyla bizdeki tasarımların oluşmasını sağlayanın "nesne" *(Gegenstand)* değil, nesnenin "görünüş"ü olmasıdır. Kant, *Critique of Pure Reason*'da, nesnenin kendi başına değil, kavramla *(Begriff)* birarada bulunduğunu, her ikisinin mekânının da *(Raum)* "yargı" *(Urteil)* olduğunu belirtir. Yargı, bir edimdir.

Kant'ın ve Fichte'nin ontolojilerinin içinden çıkmadan önce, buraya kadar yazılanların, çevresinde dolaşılan asıl konuyla ilgisi açısından sorulabilecek bir soru var: Sanat yapıtı denildiğinde kast edilen nedir?[2]

Hegel ve Heidegger'in aksine, Fichte sanat yapıtı üzerine dolaysız bir biçimde konuşmaz. Bu konuya Fichte'nin sistemi üzerinden yaklaşmamıza neden olan, *Wissenschaftslehre*'nin belkemiğini oluşturan iki önermedir:

"A = A" (*Ich bin Ich*)
"~A ≠ A"[3]

Burada "Ben", birliği *(Vereinigung)* sağlayan bir iç öğe, Değil-Ben ise, bir dış öğedir. Ben'in belirlenimi, bu iki öğenin karşıtlığıyla oluşur.

Fichte, *Science of Knowledge*'in İkinci Giriş'inde, Kant'taki tek bir önermeyi kavramak ve bu önermenin öteki önermelerle ilişkisini kurmak konusunda aciz kaldığını itiraf eder. Fichte, Kant'ın "[Ben] Düşünüyorum"undaki "Ben"i sorgular:

> Burada sözü edilen hangi 'Ben'dir?.. D ve C düşüncesini düşünen Ben ile A ve B düşüncesini düşünen Ben aynı Ben'dir. Çokbiçimli düşüncelerimi düşünmek yoluyla Ben, önce -Çokbiçimli'de özdeş olan- kendim için Ben olurum (Fichte, 1993: 48).

Fichte'nin Kant okumasına göre, düşünmenin olanağı başka bir düşünme tarafından koşullanacak, bu düşünceyi düşünmek yoluyla da biz herhangi bir düşünmeye nasıl ulaşıldığını bileceğiz.

Fichte, Kant'ın kategorileri (Nicelik, Nitelik, İlişki, Kiplik) Ben-bilinci'nin koşulları olarak kurduğunu, ama bunu kanıtlamayıp sadece böyle olduğunu söy-

---

2 Bu yazıda yapmaya çalıştığım bir "sanat ontolojisi" değil. Felsefenin bir alt disiplini olarak ontolojinin yeriyle ilgili olan kişisel problemlerim bir yana, ontolojinin kendi paradigması içinde bir sanat yapıtını fütursuzca değerlendirecek "alet edevat"ı haiz olduğunu düşünmüyorum. Bu yazının çerçevesi içinde üzerinde durmak istediğim, *bir* sanatçı ve *bir* sanat yapıtından söz edildiğine göre, bu iki "Varlık"ın ayrı ayrı durdukları varsayımının olduğu ve bu varsayımın oluşumunda ontolojinin elinin ulaşabildiği yerin sınırı ile bu sınırın metnin oluşumunda üretilen dil ile kesiştiği alan. "Bir 'metin' olarak ontolojinin mekânı" ise ayrı bir yazının konusu olabilir.

3 Birinci önerme: "Ben Ben'im/İkinci önerme: "Değil Ben, Ben değildir.

leyerek bıraktığını belirterek Kantçı sisteme bir eleştiri yöneltir. Fichte, eleştirisini şu soruyla biçimlendirir: "Kant, empirik içeriğiyle tecrübeyi, *Ben'den bağımsız bir şey* olarak temellendirdi mi?" (Fichte, 1993: 52) "Kant'ın sistemi sadece insan aklının yasalarını ortaya koymuştur; *Wissenschaftslehre* bu kuralları kamıtlar" (Fichte, 1992: 82).

Fichte, kendisinden önceki filozofların, Kant dahil, temel yanılgısının "Ben"i bir ayna olarak görmeleri olduğunu ileri sürer.

> Ama bir ayna görmez, bu nedenle de filozoflar 'görme'yi ya da görüyü açıklayamamışlardır. Bu hata ancak Ben'in doğru bir kavramını kurmakla tamir edilebilir. *Wissenschaftslehre*'nin 'Ben'i ayna değil, bir gözdür (Fichte, 1992: 151).

"Ben'den bağımsız bir şey". Fichte'nin üzerinde durduğu temel problemlerden biri budur." Buraya kadar açımlanan ontolojiden sanat yapıtı ile ilgili olarak şu soruyu çıkarabiliriz:

Bir edebiyat metnini, örneğin bir şiiri nesne olarak mı yoksa bir nesnenin görünüşü olarak mı ele almalıyız?

Sorular şu biçimde çoğaltılabilir:

Sanat yapıtı bir nesne ise bir kavramın içinde midir?

Bir nesne ise ve bir kavramın içindeyse bu nesne ve kavram ne tür bir yargıda yer alır?

Bu yargının mekânı nedir?

Sanat yapıtı Ben'den bağımsız mıdır?

Sanatçı ve sanat yapıtından ayrı "varlık"lar olarak söz edilebilir mi?

Bir şiirin, yazıldığı dildeki öteki metinler içinde bir yeri olduğunu varsayarak bu soruların içinde gezinmeye başlayabiliriz. Örneğin E. Munch'un *Angst* adlı şiirini ele alalım:[4]

> "Jeg så alle mennesker bag deres masker
> smilende, flegmatiske -rolige ansigter
> jeg så gjennom dem og der var lidelse -i dem alle
> blege lig -som stundesløse iler -løb omkring
> langs en snirklet vei hvis -slut var graven"
>
> "Maskeleriyle gördüm
> tüm insanların yüzlerini
> saklanmış.
> Gülümseyen, ifadesiz -dingin yüzler

4 Durumun çetrefilliğini daha açık bir biçimde ortaya koymak için bir çeviri-metin üzerinde çalıştık; başka bir dilde yazılmış bir metinde şiirin 'sesinin' de değiştiğini düşünüyoruz. Occamcı saldırıya maruz kalmayacağımızı umuyoruz -çoğaltılan nesne değil, -birazdan da belirteceğim gibi- nesnenin *Vorstellung*'u çünkü. (Şiir Norveççeden benim tarafımdan çevrildi, 1997 yılında *Göçebe* dergisinin 6. sayısında yayımlandı.)

Acıyı gördüm bu yüzlerde -her birinde
Soluk bedenler
huzursuzca dönenen
Ve kıvrılıp giden bir yol
sonu mezara varan."

Bu iki metin özdeş iki nesne midir yoksa bir nesnenin iki görünüşü mü? Bu nesne hangi kavramın içinde olabilir? "Angst" kavramının mı? "Angst isimli şiir" kavramının mı? Yargı edimini gerçekleştiren bir özne ise bu nesnenin kavramla birlikte yargının içinde yeralan bir nesne olarak şairde varolması gerekir.

Şair bilinçteki birliği sağlayan bir öğeyse *(Ich)* -sanatçı/sanat yapıtı ikiliğini gözönüne alırsak- metin bu resim içinde bir dış öğe *(Nicht Ich)* olarak yerini alıyor. Fichte *Nicht Ich*'i bir dış öğe olarak adlandırsa da, "ileri sürülmüş her şeyin Ben içinde ileri sürüldüğünü" (Fichte, 1993: 107) belirterek dış öğenin başlangıç noktasını da Ben'in içine alıyor. "Değil-Ben *mutlak olarak hiçbir şeydir*; sınırlayıcı Ben'e karşıt olarak *negatif bir niteliktir*" (Fichte, 1993: 109). Şair ile şiiri, Fichte'nin sisteminde, karşı karşıya gelmiştir. Şiir, varlığını, şairin Ben'ine borçludur.[5]

> Gerçekliğin tüm kaynağı Ben'dir; çünkü Ben, dolaysız ve mutlak olarak öne sürülmüş olandır. Gerçeklik kavramı önce ve sadece Ben tarafından verilir. Ben *vardır*; çünkü *kendini öne sürer*, *kendini öne sürer*; çünkü *vardır*. Böylece *Ben'in kendini öne sürmesi* ve *varoluş* bir ve aynı şeydir. Ama 'kendini öne sürme' ve 'etkinlik' kavramları da genel olarak bir ve aynı şeyi gösterir. Böylece, tüm gerçeklik *etkindir*, *etkin* olan her şey de gerçekliktir. Etkinlik *pozitiftir*,[6] -sadece *göreli* olanın karşıtı olarak- mutlak gerçekliktir (Fichte, 1993: 129).

Hegel'in sanatın alanıyla ilgili olarak Kantçı sisteme yönelttiği eleştiri, Kant'ın varlığın alanına çizdiği çerçeveden kaynaklanır ve Fichte'nin işaret ettiği noktaya benzer biçimde, Kant'ın açıklamayarak boşlukta bıraktığı pek çok yer olduğunu ileri sürer. Bununla birlikte, Hegel, Fichte'nin ikinci önermesinin de ("Bir Değil-Ben vardır") Kant'ın boş ve dokunulmaz bıraktığı alan kadar muğlak olduğunu düşünür. Hegel'in yorumuna göre "Değil-Ben", "Ben"in tepki göstermesini sağlayan *(Anstöss)* bir öğedir. Bu öğe, dışarıda olanı, içerideki biçimlendirmenin uygulanabileceği bir forma sokar.

Hegel'e göre Fichte, "Bir Ben vardır" ile işe başlamakla hatalı bir başlangıç yapmıştır. Hegel üzerine bir inceleme yapan Keminsky burada sanatçı/sanat yapıtı ikiliğini bir eğretileme olarak kullanır: 'Dışarısı', bir sanatçının yontusu için kilini yoğurması gibi, 'İçerisi' tarafından sürekli biçimlendirilir (Keminsky: 11).

---

5 Sadece yazılmasının değil, bu sisteme göre bir metin olarak varlığının kökeni de şairin Ben'idir.

6 Sözcük, İngilizce'deki "to posit"den gelen biçimiyle kullanılmaktadır. "Ortaya koyuş" olarak karşılanabilir.

Hegel için başlangıç noktası, "Varlık"tır; Varoluş, Varlık ile aynı kategoride değildir. Düşünmenin izlediği diyalektik yolun sonunda *Geist* vardır. Diyalektik, *Geist*'ın kendini ifade etmesini sağlayan bir mantıktır.

Hegel, insanlığın "düşünme"sinin bir gelişim içinde aşamalarla oluştuğunu varsayar. Din ve sanat da, bu güzergâhtaki rollerini *Geist*'ın gerçekleşmesine yaptıkları katkıyla oynarlar. Diyalektik süreç ilerledikçe, tecrübemizde iki önemli kavram yerini alır: "Ben-bilinci" ile "Doğa".

Hegel'in sisteminde rasyonel bilginin elde edilmesinde kullanılan üç temel yaklaşım vardır: Dünyanın rasyonel yapısının resmini oluşturması açısından "sanat", *Geist*'ı simgesel olarak ortaya çıkardığı için "din" ve hiyerarşinin en üstünde yer alan bir disiplin olarak "felsefe".

Bu sistemde felsefe, varlığın rasyonel düzenini gösterebilecek tek araçtır. Sanat, felsefe ve din gibi bütüncül bir rol oynamasa da, insanlık düşüncesinin gelişiminde çok önemli bir yer tutar. Hegelci görüşte sanatçıya, duyu nesnelerini görünüşün altında yatanı farkedecek biçimde düzenleme görevi verilmiştir. Çünkü sanat nesneleri, sıradan duyu nesnelerinden ontolojik olarak farklıdır.

Hegel için sanatta üç temel aşama vardır:

"Simgesel Aşama" ilk aşamadır; mimariye ait nesneler bu aşamada yer alır.

Heykeltraşlık, "Klasik Aşama"nın alanıdır.

"Romantik Aşama" üç alt bölüme ayrılır: Resim, Müzik ve Şiir.

Yazının sınırları nedeniyle bu aşamalardan ikisini; şiiri ve resim sanatının nesnelerini karşılaştırmaya çalışacağız.

Hegel için şiirin nesnesini sözcükler oluşturur. Sözcükler, ilahi olana ulaşabilecek güçtedir. Resim ise, "somut" olanın tasarımı içinde kalır.

Resim, Hegel'e göre, sanatsal yaratıcılığının öznesi olarak insan ruhunu alır (Keminsky: 105). Ressam, doğayı taklit eder gibi görünse de, doğal fenomenler, sanatçının onlara "dokunmasından" sonra, bir "iç düzenleme" ile kategori değiştirirler. Hegel resim ve mantık arasında bir analoji kurar. Aksiyomlar kümesinden yoksun bir mantık sisteminin bütünlenmiş sayılmayacağı gibi, temel renkleri kullanmayan bir resim de eksik sayılır.

Şiir, Hegelci sistemde, sanatlar içindeki en yüksek yerdedir. Resim sanatının nesneleri uzayda yer kaplarken, şiir için bu mekân zamandır.

Kant ile Fichte'nin sistemlerinin ana damarını oluşturan "birlik" kavramı, Hegel sözcüklerden söz etmeye başladığında devreye girer. Şiir, bir olay, ya da bir duygudaki "ardışıklığı" düzenler ve birleştirir. İnsanların ruhunda şiirin ulaşamayacağı bir yer yoktur. Şiir, duyusal olanın sınırının ötesine geçmemizi sağlar.

Kant'ta tümüyle, Fichte'de büyük ölçüde gördüğümüz "görünenin ötesi" düşüncesi, Hegel'in şiir üzerine yazdıklarında çok açık bir biçimde ortaya çıkar. Sanatın nesnesi, örneğin yukarıda ele aldığımız şiirde, "bir insanın *angst*'ı", ya da "bir insanın *angst*'ı sırasında birbiri ardına gözlemlenen duygusal izlenimler" değildir. Zaman içinde ortaya çıkan parçalanmış resmin, "birlik" içinde

nesne "haline getirilmesi"dir. Hegelci sistemde, *Angst* isimli şiir kendi başına bir "nesne" değildir. Görünenin, gözlemlenenin, altında yatan açığa çıkarılıp nesne haline getirildikten sonra tekrar fiziksel, duyusal dünyaya dönmüş halidir. Fichte'nin sistemindeki devasa Ego, Hegel'de *Geist* gibi 'nesnel' bir kavrama dönüşmüştür. Sanat nesneleri Fichte'de sanatçının "Ego"sunda mekânını bulmuştu. Hegel ise, sanatçıya pek de hafif olmayan bir görev yüklüyor:

Görünenin ötesindekini keşfedip, *Geist*'ın (tanımlanamaz bir varlık) gerçekleşmesini (tanımlanamaz bir süreç) sağlamak.

Keminsky, Hegel estetiği üzerine yaptığı eleştirinin sonunda şu noktaya özellikle dikkat çekiyor: Sanat, tecrübeyi ifade etme yollarımızdan biridir.

Hegel, sanat yapıtının üretimi sırasındaki dolaysız eylemde, yapıt ile Ben-bilinci'nin ayrılmamış olduğuna dikkat çeker. Sanatçı, yapıtında ürettiğinin kendi gerçekliği olmadığının farkına varır. Sanat yapıtının, varoluşu için bir başka öğeye ihtiyacı vardır. "Bu yüksek öğe, Dil'e aittir -bu, dolaysız olarak Ben-bilinci'nin varoluşu yoluyla varolmaktır" (Hegel, 1977: 716). Tin'in söz yoluyla elde ettiği hakiki Ben-bilinci varoluşu, Hegel'e göre, sanat yapıtının kendisidir. Bir yontunun "nesnelliği", özgürleştirilmiştir. "Söz"ün nesnelliği ise, "zaman" gibi, Ben'in sınırları içindedir (Hegel, 1977: 720).

> Şiir -yani söz sanatı- ... müziğin ve plastik sanatların uç sınırlarını yüksek bir düzeyde ve kendinde birleştiren bütünselliktir; aynı zamanda, tinsel içselliğin alanıdır da. Gerçekten şiir bir yandan, müzik gibi içsel olanı içsel olarak kavrar -bu resimde, heykelde ve mimaride görülmez- diğer yandan da o, içsel duygunun, sezginin ve tasarımın alanı içinde, resmin ve heykelin sonlu, sınırlı niteliğini ve özelliğini tamamıyla yitirmeyen nesnel bir dünyayı açığa çıkarır (Hegel, 1982: 138).

Heidegger, özne/nesne ikiliğinin sanatçı/sanat yapıtına uygulanması sürecini, genel hatlarıyla göstermeye çalıştığımız bu üç filozofun sistemlerinden geçerek, ama onlardan çok daha açık bir biçimde gerçekleştirir. *The Origin of the Work of Art*'ta, sanatın, hem sanatçının, hem de sanat yapıtının kökeni olduğunu belirtir. Sanatçı sanat yapıtının, sanat yapıtı da sanatçının kökenidir. "Bu ikisi birbirinden ayrı değildir" (Heidegger, 1996b: 143).

Fichte'nin *Vereinigung*'u Heidegger'de "sanat"tır. Heidegger, köken teriminin bu metinde "öz" ile karşılanabileceğini belirtiyor; sanatçının sanat yapıtının kökeni olmasıyla, sanat yapıtının sanatçının kökeni olması arasında Heidegger'e göre "özsel" bir fark vardır.

Yukarıda Munch'un şiiri üzerinden verdiğimiz örnek gibi, Heidegger de, Hölderlin'in dizelerinden, Van Gogh'un resimlerinden söz ederek tüm sanat yapıtlarının "şey" olma özelliğini açıyor. Heidegger'e göre her sanat yapıtı -Eski Yunanca etimoloji üzerinden- bir "simgedir. Kökeninde, Heidegger'in de belirttiği gibi, "bir araya getirme" (συμβαλλειν / symballein) anlamı vardır (Heidegger, 1996b: 146).

Heidegger, Yunan-Roma kültürü arasında bu terimlerle ilgili olarak anlambilimsel bir kayma olduğunu belirtir. Latince üzerinden de Batı düşünce tarihinde, bir önermedeki özne-yüklem yapısını bir "şey"in töz-ilinek yapısının "ayna imgesi" olarak değerlendirme anlayışı yerleşmiştir. Hypokeimenon *Subiectum*, Hypostasis *Substantia*, Symbebekos *Accidens* olmuştur.[7] Heidegger bu dönüşüm işleminin pek de "masum" olmadığını düşünür; çünkü her iki yapı da farklı kökenlerden türetilmişlerdir (Heidegger, 1996b: 149).

Heidegger bir tanrı yontusu ile bir tragedya arasında analoji kurar:

> Bu (yontu) tanrının nasıl olduğunu daha iyi bir biçimde göstermeyi amaçlamaz; daha çok, tanrının varolmasını sağlar ve böylece tanrının kendisi *olur*. Aynı şey dilsel bir çalışma için de geçerlidir. Tragedyada hiçbir şey teatral olarak sahnelenmez, ama yeni tanrıların eskileriyle yaptığı savaş gerçekleşir. Dilsel yapıt, insanların konuşmalarından kaynaklanır. Bu savaşa gönderme yapmaz; insanların söylediklerini, yaşayan her sözcüğün savaşta mücadele edeceği, kutsal olanla olmayan, yüce olanla olmayan, cesurla korkak, yüksekle alçak, efendiyle köle arasında karar vermesini sağlar (Heidegger, 1996b: 169).

Sanat yapıtı, Heidegger'de, "yapıt" özelliğini, bir sanatçı tarafından yaratılmış olmakla kazanır. (Heidegger, 1996b: 183) Yaratmak da, Heidegger'e göre, üretilmiş olanın ortaya çıkmasını sağlamaktır. Yapıtın bir "yapıt" olması, hakikatin *(Wahrheit)* gerçekleşmesiyle olanaklı olur (Heidegger, 1996b: 185).

Bir sanat yapıtı, Heidegger'in sisteminde, "görünüş" olarak bağımsızdır, yaratıldıktan sonra sanatçıyla bağlarını koparıp yeryüzünde kendi alanını oluşturmuştur; ama yaratılmış da olsa, bir yapıt, sanatçıdan bağımsız olarak "nesne" olamaz. Bu noktalardan hareketle, Heidegger'in, nesnenin "mekânı", açısından Kant'ı, özne ile nesnenin "ayırt edilemezliği" açısından Fichte'yi izlediğini söyleyebiliriz sanıyorum. Heidegger, "biz olarak varlık" ve "değil-biz olarak varlık" ayrımını da, "özne-nesne" den uzaklaştırarak Fichte'nin "ego-değil ego" birliğine dayandırmıştır. Heideggerci bir bakış açısından, Munch'un şiiri de, çevrildiği tüm dillerde bağımsızlığını kurmuştur ama "nesneliği", kendisi tarafından yaratılmış olduğu özneden bağımsız düşünülemez. Eğer Heideggerci bir biçimde, sanatı, hakikatin gerçekleşmesi olarak tasarlayacaksak, hakikatin de "fiziksel imler"den oluşan "görünüşlerden" elde edilemeyeceğini varsaymamız gerekir.

Şiir, Hegel'de olduğu gibi, Heidegger'de de sanatlar hiyerarşisinin en üst noktasındadır; varlıklardaki hakikati ortaya çıkaracak en temel yoldur. Sanatın şiirsel özü ile sanat yapıtı kendini dünyaya açar. Sanat öz olarak şiirselse, Heidegger'e göre, tüm sanatlar şiire geri dönecektir (Heidegger, 1996b: 197-198). Hö-

---

7 Dolayısıyla Türkçe'de: "ὑποκειμενων" *özne*'ye; "ὑποστασις" *töz*'e; "συμβεβηκος" *ilinek*'e dönüşmüştür. İlk iki terimde geçen "ὑπο", Latince'de "sub" ile karşılanıyor; "Altında; gizlenmiş olan" gibi bir anlamı var. Üçüncü terim, "συμβαινω"dan türemiştir; "Toplanmak; birlikte olmak" anlamına gelebilir, olumsallık içerir.

idegger, plastik sanat nesnelerini bu anlamda bir "metin" olarak ele alıyor. Dil, sadece iletişimi sağlayan bir araç değildir. Varlıklara isim vererek, dil, onları sözcüklere ve görünüşe dönüştürür. Dilin kendisi şiirseldir. Dil, şiirin orijinal özünü korur. Plastik sanatlar ise, sadece söylemenin ve isimlendirmenin açık alanında kendilerini ortaya koyarlar (Heidegger, 1996b: 199).

Heidegger'e göre modern subjektivizm yaratma sürecini yanlış yorumlamış; sanatçının yaratma performansının egemenliği altına almıştır.

Dil, duyusal ve duyu üstü olanın metafizik ayrımına dayanır. Batının gözünde dilin yapısı ses ve yazı, imleme ve anlam gibi temel öğelerle beslenir (Heidegger, 1982: 15). Dilin özsel yapısı ise "dilbilimsel" değildir (Heidegger, 1982: 24). Bu ayrım, Heidegger'in sıkça tekrar ettiği önermeye uygundur: "Dil, Varlık'ın mekânıdır."

Heidegger, burada Kant'ı, sistemini metafiziğin ötesine götüremediği için eleştiriyor. Bu, Heidegger'e göre, dilin yapısını açımlamak için yeterli değildir. Dilin kendisi metafizik bir varlıktır ve metafizik duvarı kıramazsak (Heidegger'e göre Kant da kıramamıştır) hermeneutik dairenin içine yuvarlanırız (Heidegger, 1982: 25).[8]

Heidegger, "tecrübe" ile ilgili olarak, Fichte'nin sistemine uygunluk içinde bir ayırım yapıyor: Ben/Sen tecrübesi, Heidegger'in sisteminde de, öznelliğin metafizik alanı içindedir (Heidegger, 1982: 26).

Heidegger'in Kant yorumuna göre, varolan her şey tasarımlarımızın nesnesidir. Bu da, Heidegger'in kendi "görünüş" kavramını, Kant'ınkinden ayırmak için bir zemin oluşturacaktır. Heidegger'in sisteminde, "görünüş" sözcüğü, nesneleri -en azından bilincin nesnelerini- "nesne" olarak adlandırmaz; bilinç de, her zaman Ben-bilinci'dir (Heidegger, 1982: 38).

Heidegger, sözcüklerin "şey"lere Varlık kazandırdığını, ama bunu yalnız başına gerçekleştirmediğini belirtir. Sözcüğün bu işlevini gerçekleştirmesini sağlayan, şairdir (Heidegger, 1982: 65). Sözcükler, ancak yaratıcının bilincinde anlam yüklü olabilirler. Heidegger, Stefan George'un bir şiirinin son dizesini kendi ontolojisini açmak için anahtar olarak kullanır:

> " 'Sözcüğün kırıldığı yerde geriye bir şey kalmaz' dizesi, sözcük ile şey'in ilişkisine işaret eder; sözcüğün kendisi bir bağıntıdır ve her şeye varlık kazandırır. Sözcüğün böyle bir özelliği olmasaydı, şiirdeki 'Ben' dahil olmak üzere her şey, bütün 'dünya', bir karanlığa gömülürdü." (Heidegger, 1982: 73)

Heidegger'e göre şairler sözcükleri bir sır olarak saklamazlar; çünkü sadece bildiğimiz şeylerin sırrını tutarız -şairler bilmezler (Heidegger, 1982: 79).

---

8 Heidegger *Being and Time*'da "ontolojik yolun bize λογος'un 'hermeneutik'i tarafından açılacağını söyler (Sein, 47).

Heidegger, dilin *existenzial-ontologisch*[9] yapısının söylem ya da konuşma olduğunu belirtir (Heidegger, 1996a: 203). Söylemin açığa çıktığı yol da dildir. Dil, *Vorhanden* olan *Wort-Ding*'lere bölünebilir. Söylem varoluşsal olarak dildir; çünkü ifade ederek açığa çıkardığı şey belirli anlamlara göre açığa çıkar. Yapısı gereği açığa çıkardığı varlık, Dünyada Olmak'tır- bu, dünyaya atılmış bir varlıktır (Heidegger, 1996a: 204).

"Şiirsel" söylemde ise, bir kişinin zihinsel durumunun varoluşsal olanaklarının iletişimi, kendi içinde bir amaç olabilir; bu da varoluşun kendisini açığa çıkarmaktır (Heidegger, 1996a: 204).

Felsefenin hakikat ve Varlık ile, Heidegger'in sisteminde, çok temel bir bağı vardır. *Being and Time*'daki araştırmada, dil, Varlık'ın açığa çıkarılmasının temel aracı olarak karşımıza çıkar. Özne ile nesne, bu sistemde bir ikilik olmaktan çıkar. *Dasein*, Heidegger'in *ontologisch-ontisch* olarak adlandırdığı biçimde, ayırt edici bir kavramdır. Araştırmanın yöntemi de "yorum"dur. *Dasein*'ın fenomenolojisinin "logos"u, "hermeneuncin"de[10] bulunur.

Heidegger, Kant'ın "Ben" analizinin iki yönünü ele alır: Heidegger'e göre Kant, "Ben"in bir töze indirgenemeyeceğinin ontolojik olanaksızlığını görmüştür. İkincisi, Kant, "Ben"i bir eylem olarak düşünmüş ve "Ben"i *Ich Denke*'ye dönüştürmüştür. Fichte'nin "ego"su da, "şey" olmaktan çıkmış, Varlık'ın eylem durumuna indirgenmiştir (Heidegger, 1988: 142). Bununla birlikte, Heidegger'in yorumuna göre, Kant da "Ben"i bir özne olarak görmüştür; bu da, ontolojik olarak doğru değildir; çünkü öznenin ontolojik kavramı, "Ben"in "Ben-lik"ini "Kendi" olarak değil, herzaman *Vorhanden* olan bir şeyin "Ben-aynılığı" biçiminde tanımlamıştır (Heidegger, 1996a: 367).

Sonuç

Sanat yapıtını bir "nesne" olarak ele almak, bir anda kendimizi Batı düşünce tarihinin en temel -ama aynı zamanda en içinden çıkılmaz- ikiliklerinden birinin içinde bulmamıza yol açar: Özne/Nesne ikiliği. Böyle bir ikiliğin varlığının kabulü; bizi ikinci olarak özne ile nesne arasındaki ilişkinin sorgulanmasına doğru yönlendirir. Bu durumda, her iki taraf da birbirlerinin varlığının koşuludur.

Özne ile nesnenin birliğinden söz etmek, gene böyle bir ikiliğin varlığının bir düzeyde tanınması durumuna göre bir konum almamıza yol açar. Bu tür bir so-

---

9 Heidegger'in sistemine özgü bu sözcükleri (existenzial/ontologisch/ontisch/Vorhanden/Wort-Ding) Almanca olarak kullanmayı tercih ettik.

10 ἑρμενευειν: Heidegger'in "hermeneutik daire"sinin temelini oluşturan fiil. Heidegger *On The Way*'de, "hermeneutik" teriminin *Being and Time*'da geniş anlamda "yorumun hermeneutik zeminin tanımlanması" amacıyla kullanıldığını, bu terimin, "her tür yapıtın yorumlanmasının kuralları" olarak da kullanılabileceğini belirtir. Schleiermacher'e yaptığı göndermeye göre, hermeneutik ve eleştiri, on dokuzuncu yüzyılın başında birer filolojik disiplindir (*On The Way*, 11).

ruşturmaya girişmeden önce de, "özne"nin ve "nesne"nin kavramsal çözümlemelerinin yapılması gerekir- bu çözümlemede de iki kavramı birbirinden bağımsız değerlendirme olanağı yoktur.

Kant'ın "Ben"i ve "Bilinç"i -bir anlamda- işlevsel bir özellik taşır; bir başlangıç noktası, "Varlık"a bakışımızın açıldığı, "Varlık"a bakan olarak "kendimiz"e bakışımızın olanağının sağlandığı bir anahtardır.

Fichte daha "içeriden" hareket eder. "Ego", *Ich bin Ich* ile üzerine konuşulur hale gelmiştir. "Ego", "Değil Ego"nun da koşuludur.

Hegel ve Heidegger *bir* sanat yapıtı üzerine dolaysız olarak söz söylerler. Hegel'de sanat yapıtı ile "Ben-bilinci" ayrılmamıştır. Hegel, uygarlıklar için olduğu gibi, sanatlar için de bir merdiven kurar; en gelişmiş sanat biçimi, şiirdir; öteki sanatlar da şiirin "dil"i ile[11] oluşur. Heidegger, yukarıda belirttiğimiz ikiliğe yakalanmamak için *Dasein*'ı sisteminin odağına alır. *Dasein*, bir anlamda Fichte'nin *Ego*'sudur. Sanat, Heidegger için, "şiirseldir".

Bir sanat yapıtı örneği olarak Munch'un şiirini almamızın başlıca nedeni, bu şiirin bir "resim altı yazı" niteliği taşımasıdır. "Angst", şairin, resmin ve yazının, bir metin olarak birleştiği yerdir: Fichte'nin terminolojisiyle, "Angst", tekilliğimizin bilinci açısından, karşımızdaki bir *Sen*'dir.

KAYNAKÇA

Fichte, J.G. (1993), *Science of Knowledge*, Cambridge University Press.

Fichte, J.G. (1992), *Foundations of Transcendental Philosophy*, Cornell University Press.

Hegel, G.W.F. (1977), *The Phenomenology of Mind*, Humanities Press Inc., New York.

Hegel, G.W.F. (1982), *Estetik*, çev. Nejat Bozkurt, Say Yayınları.

Heidegger, M. (1982), *On The Way to Language*, Harper and Row Publishers, San Francisco.

Heidegger, M. (1988), *The Basic Problems of Phenomenology*, Indiana University Press.

Heidegger, M. (1996a), *Being And Time*, Blackwell.

Heidegger, M. (1996b), "The Origin of the Work of Art", *Basic Writings*, Routledge, Londra.

Kant, I. (1990), *Critique of Pure Reason*, Macmillan.

Keminsky, J. (1962), *Hegel On Art*, The Comet Press, Inc.

11 "Şiir" sözcüğünün türediği "poiema" (ποιημα), "yapmak" anlamına gelen "poieo"dan (ποιεω) türemiştir.

The relationship between artist and the artwork with respect to the subject/object duality: Kant, Fichte, Hegel, Heidegger

This paper attempts to evaluate the relationship between artist and the artwork with respect to the subject/object duality. The object will, in this article, corresponds to the "written text". The objects of the plastic arts shall also be considered -in a certain sense- as "texts".

Can we make a clear-cut distinction between the artist and his art work? The question might be transformed as the following: What is the borderline in the subject/object duality? Fichte's view of "consciousness", its critique by Hegel, and Heidegger's approach to the issue shall guide us in elaborating the problem.

In this paper, the Kantian concept of "apperception" will first be exposed, since Fichte's ontology is fundamentally based on that of Kant. In the *Critique of Pure Reason*, Kant asserts that all the manifold of intuition has a necessary relation to the "I think" in the same subject in which this manifold is found.

According to Fichte, the possibility of all consciousness in Kant's ontology will be conditioned by the possibility of the self, or of pure self-consciousness which provides a ground for Fichte's *Wissenschaftslehre*.

Fichte directs his critique to Kant's system with this question: "Did Kant really base experience, as to its empirical content, on something different from self?" Fichte's ontology comprises two central propositions: $A = A$ and $\sim A \neq A$. The not-self, according to Fichte, is absolutely nothing; as opposed to the limitable self it is a negative quantity.

In his critique of Fichte, Hegel claims that Fichte took the wrong starting point for his system. For Hegel, the point of departure is "Being". Existence is not in the same category as "Being". At the end of the dialectical path, *Geist* is reached. Dialectics is a sort of logic that *Geist* finds its expression. In this path, art plays a crucial role for the realization of *Geist*.

For Heidegger, art is the origin of both artist and the artwork. Artist, on the other hand, is the origin of the artwork, and the artwork is the origin of the artist. Both Hegel and Heidegger considers poetry as the highest stage of art. According to Heidegger, modern subjectivism has misinterpreted the process of creativity and restricted it to the performance of the artist.

Taking the artwork as an "object" leads us to consider one of the well-known dualities in the history of Western Philosophy, i.e. subject/object. These two terms are not independent from each other. Hence, before this inquiry, the conceptual analysis of "subject" and "object" should be realized. Heidegger, in order to surpass this duality, introduced the concept of "Dasein" which involves the unity of the two. Heidegger's *Dasein*, corresponds -in a sense- to Fichte's *Ego*. Art, according to Heidegger, is poetic.

In Fichte's ontology, a poem, with respect to the consciousness of our individuality, is a *Thou*, standing before us.

1950'li yılların sanatsal ortamı ve "temsil" sorunu*

*Zeynep Yasa Yaman***

İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiyesi'nde politika, ekonomi politik, dış ilişkiler ve bunlara bağlı olarak kültürel/sanatsal yaşam çok köklü değişimlere uğramıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nin savaştan egemen güç olarak çıkması, diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de etkili olmuş, yaklaşık 1939-1945 yılları arasında siyaset dışı tutulmuş Türk-Amerikan ilişkileri, bu tarihten sonra yeni bir kimlik kazanmıştır (Armaoğlu, 1991: IX). Nisan 1945'de Türkiye, San Fransisko Konferansı'na kurucu üye olarak katılmış, Birleşmiş Milletler antlaşmasını imzalayarak demokratikleşme sürecini başlatmıştı. 1920'li ve 30'lu yıllar boyunca Sovyetler Birliği ile kurulan sıkı ilişkilerin savaştan sonra sarsılması, öte yandan, Türkiye'nin Amerika'nın küresel stratejisi içinde yer almaya başlaması, Truman Doktrini (Mart 1947), Marshall Planı (Mayıs 1947) ve Türkiye'nin NATO'ya üye olması ile (1952) bu süreç ivme kazanmıştır (Armaoğlu, 1991:X, Zürcher, 1995: 302-303).

Özünde 1947'den itibaren CHP ile DP'nin ekonomi siyasetleri arasında belirgin hiçbir fark kalmamıştı. Türkiye, bir yandan da ABD'nin siyasi ve askeri des-

---

(*) Bu yazıda yer alan bilgi ve düşüncelerin ilk hali, 23-26 Ekim 1996 tarihleri arasında Cumhurbaşkanı'nın himayelerinde Vakıfbank, ODTÜ, İnönü Vakfı ve UNESCO Milli Komisyonu'nun işbirliği ile gerçekleştirilen "Cumhuriyet Haftası" çerçevesindeki kültür ve sanat etkinlikleri kapsamında, Ali Artun'un yöneticiliğinde, Necmi Sönmez, Hasan Bülent Kahraman ve Zeynep Yasa Yaman'ın katılımlarıyla 25 Ekim 1996, Cuma günü, saat 10.00'da Vakıfbank Genel Müdürlüğü Konferans Salonu'nda düzenlenen "Cumhuriyet Döneminde Sanat" konulu panelde dile getirilmiştir. Bu panelin gerçekleştirilmesini sağlayan o dönemin Vakıfbank Kültür, Sanat ve Protokol Müdürü Ferihan Gürsoy'u, bu yazı nedeniyle bir kez daha rahmetle anmak istiyorum. Öte yandan, yazının son halini alması aşamasında Ahter Kıral'ın kullanımıma sunduğu *Vatan* gazetesi ilaveleri ile H.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde "1950-1960 Yılları Arasında Konu Yönelimi" üzerine bilim uzmanlığı tezi hazırlamakta olan Ayşegül Ergin'in süreli yayın taramaları sonucu topladığı kaynaklardan da yararlanılmıştır. Kendilerine katkılarından dolayı teşekkür etmek isterim.

(**) Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

teğini sağlayabilmek için demokrasi ve serbest girişim ülkülerinin ilkeleri üzerinde daha özenle durmanın yararına inanmaktaydı (Zürcher, 1995: 304).

Savaş sonrasında başlatılan geniş çaplı demokratik ve ekonomik liberalleşme yeni bir partinin iktidarına ve yeni bir demokrasi anlayışının da başlatılmasına yaramıştı (Zürcher, 1995: 316). Savaş bittiğinde, nüfusun % 80'ini kırsal kesimde yaşayan küçük çiftçiler oluşturuyordu. 1953'de elektrik, hâlâ kent yaşamına ilişkin bir olguydu ve elektriği olan köy sayısı 10'u geçmiyordu. Ocak 1945'de kabul edilen Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu, siyasal muhalefetin doğuşunda da etken bir rol oynamıştır. 7 Ocak 1946'da resmen kurulan Demokrat Parti, 1950 seçimlerinde büyük bir çoğunlukla iktidara geçti. Çok partili döneme geçişle birlikte, kırsal kesim üzerinde etkin denetimi olan merkezi devlet anlayışının, Halkevleri ve Halkodaları ile sürdürdüğü kültürel kalkınma modeli yerine, ekonomik kalkınma önemsenir olmuş, 1951'de Demokrat Parti, bir yandan da Cumhuriyet Halk Partisi'nin bir organı gibi görülen bu kurumları kapatmış ve mallarını hazineye devretmiştir.

1950'de iktidara gelen Demokrat Parti milletvekillerinin niteliği, Türkiye'nin her alandaki politikalarının değişeceğinin ipuçlarını vermektedir. Bu milletvekillerinin yaş ortalamaları düşüktü, seçim bölgeleriyle daha köklü ilişkilere sahiptiler ve yüksek öğrenim görenleri azdı. Çoğunluğu ticaret ile uğraşıyordu, öğrenimlilerin büyük bir bölümünü ise hukuk eğitimi yapanlar oluşturuyordu. Bunların CHP milletvekillerinden en önemli ayrımları bürokrat veya asker kökenli olmamalarıydı. Değişik bir seçkin küme, iktidara gelmişti (Zürcher, 1995: 321).

I. Liberal kültür

1940'lı yıllar ABD'nin, ekonomik gücünün yanısıra, sanatsal etkinliklerde de atağa kalktığı yıllar olarak görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı, Avrupa'nın dünya liderliğini ve Paris kentinin modern sanat öncülüğünü sona erdirmişti. Bu dönemde, çoğu ülke, bilinçli ya da bilinçsiz olarak Amerika'dan etkilenmiştir (Lynton, 1982: 230).

Amerika'daki büyük, modern sanat koleksiyonları ve Fransa'daki Alman işgali, sanat çevrelerinin bu yenilikçi geleneklere belli bir uzaklıktan tarafsızca bakmasını sağlamıştı. Savaş süresince diktatörlükle yönetilen Avrupa ülkelerinde yaratıcı sanat, baskı altında tutulmuş, güdümlenmiş ve kıta Avrupası kavramı geçerliğini yitirmişti. Bu nedenle, Avrupa'daki birçok bilim adamı ve sanatçı, ülkelerinden ayrılarak Amerika'ya gelmiş ve burada kalmışlardır (Lynton, 1982: 230). Savaş sonrasında bu göçmen modernistler, bir yandan da, artık eski yaşadıkları yerlere dönmek istiyorlardı. Bunlar arasında önemli sanat patronlarından Peggy Guggenheim'ı anabiliriz. Guggenheim'ın öncü New York'u yaratan genç Amerikalılar ile göçmen Avrupalılar'a desteği büyük olmuştu (Wheeler, 1991: 61).

Batı Avrupa yeni bir kültürel kimlik bulmaya çalışırken Demir Perde'nin do-

ğusunda kalan ve Rusya'nın Avrupa'daki uyduları olan ülkeler, Rus "toplumcu gerçekçiliği"nin boğucu ve güdümleyici havasından bir dereceye kadar kurtulmayı deniyorlardı.

Avrupa, dehşet verici bir varolma savaşı yaşamıştı ve savaş sonrasında doğu ve batı olmak üzere ikiye ayrılarak olası bir çatışmanın kutuplaşması içinde bulmuştu kendini. Etkilere özellikle açıktı ve hiçbir sanat ekolü ya da sanat merkezi, savaştan sonraki New York kadar dikkat çekici olmamıştı. Böylelikle Avrupa'da da kamuoyunun desteği olmadan sanatın gelişip serpilemeyeceği anlayışı kabul görüyor, devletin sanatı yönlendirmesinin en aza indirgenmesi savunuluyor, devlet desteğinin özel girişimcilerce eşgüdümlü olarak sağlanması isteniyordu (Lynton, 1982: 263). İnsanlık trajedisinin sonlanacağı, yaraların sarılabileceği düşünülen bir ortamda, sözsüz ve insancıl bir tepki olarak yeni sanat, yerel olduğu kadar küreselci de (Wheeler, 1991: 61).

Türkiye'de de ABD etkileniminin ve modelinin Türkiye'ye özgü koşulları izlenebiliyordu. Devletin sanat ve kültür olaylarını planlı olarak yönlendirdiği, sanatsız bir yeniden yapılanmayı düşünmediği 1923-1945 dönemi oluşumlarının aksine 1950 sonrasında DP hükümeti, bu tür bir program sunmamış, kültür/sanat devinimlerinin dışında kalmıştır. Öyle ki, devletin yalnızca, ki o da 1939 yılında başlatılmıştı, Devlet Resim ve Heykel Sergisi düzenlemenin dışında herhangi bir sanatsal etkinliğe katkı sağlamadığı yolunda şikayetler başlıyordu. Devlet dışı oluşumların, kurumların sanat ve kültür olaylarına katkıları da bu yıllara rastlamaktadır.[1]

İktidara gelir gelmez liberalleşme politikalarını hızla uygulamaya sokan Demokrat Parti de CHP gibi, modernleşme atağına önce tarımdan başladı. İyi giden hava koşulları da eklenince Demokrat Parti yönetiminin ilk üç yılında tarım ürünleri bollaştı, çiftçinin geliri belirgin bir biçimde arttı (Zürcher, 1995: 326). Örneğin Çukurova ve Adana kentinin pamuk tarımından zenginleşmesi, sonuçları edebiyat ve plastik sanatlara da yansıyan bir örnek olay niteliği taşımaktadır. Tarımsal liberalleşme modelinin önemli bir toplumsal kabul olduğunun diğer bir kanıtı olarak 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği "Türkiye'de İş ve İstihsal" konulu yarışmaya katılan sanatçıların hemen tümünün konuyu ele alışı tarım yoluyla kalkınma modeline dayandırması gösterilebilir.[2] Aynı yaklaşımın yansımaları, Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* adlı romanının ilgi odağı olmasında izlenebilir. Bir başka açıdan da, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, vd.'nin yapıtları ile çoğaltılabilecek bu yaklaşım, 1945'lere kadar süren devletin yönlendirici, köylüyü/çiftçiyi ülküselleştirici tutumundan

1 Yapı ve Kredi Bankası'nın kültür ve sanat etkinlikleri bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. Bugünkü adı, Yapı Kredi Bankası'dır.

2 Ayrıntılı bilgi için bkz. Z. Yasa Yaman, "Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği", *Türkiye'de Sanat*, Ocak/Şubat 1996, no. 22, ss. 29-37.

ayrımlıdır. Bir başka mekândan, kentli olmanın bakış düzleminden odaklanarak gören/gözleyen entelektüel tutumun karşısına, kırsal kesimden, genel söyleyişle, halkın içinden gelerek kendi ortamını kaleme alan yazarlar çıkmıştır. Aynı sarmallanma plastik sanatlar alanını da etkilemiştir. Örneğin köylü ressam Balaban'ın 1953 Kasımında gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisi, son yılların "en çok rağbet gören ve hasılat yapan" sergisiydi. Sergi, o güne kadar sergilenen resimlerin çoğundan başka, cesur ve aynı zamanda cümbüşlü olmasıyla birbirinden çok farklı anlayışta insanlar tarafından sevilip takdir edilmiş, her şeyin yüzde yüz yerliliği ve saflığı övülmüştür. Hali, tavrı, konuşması, düşüncesi, fırçasının renkleri ile köylü bulunan Balaban, bu yanıyla İstanbul halkını ve sanatseverleri etkilemiş, eğitimsizliği, Anadoluluğu ilginç bulunmuştur (Azizoğlu, 1953: 16). Bununla birlikte 1950'lerin tarıma dayalı ekonomi politikaları kültürel olarak aydın devinimlerine damgasını vuramamış, bu dönemin sonuçları 1960'lı yıllarda belirginleşmiştir (Küçük, 1983: 142).

Öte yandan liberalizme ilişkin bütün umutlara karşın yatırımların % 40-50'si devlet tarafından gerçekleştirilmekteydi. Karayolu, inşaat ve tarım en önemli sektörlerdi. Yeni yollar, köyleri dışarıya açtı. Savaş yıllarının içe kapanış döneminden sonra birçok sanatçı -1947'den başlayarak Zühtü Müritoğlu, Şadi Çalık, Ali Hadi Bara, Nurullah Berk, İlhan Koman, Sadi Öziş, Selim Turan, Melih Devrim, Mübin Orhan, Haşmet Akal, Salih Urallı, Fikret Mualla, Abidin Dino, Cihat Burak, Avni Arbaş, Fethi Karakaş, Remzi Raşa, Albert Bitran, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Fahrünnisa Zeid vd. gibi- yurtdışına gitmiş ve 1960'lara doğru bir sanat/çı göçünden söz edilmeye başlanmıştır (Anonim, 1960: 16).

1950'lerin bir başka olgusu, köylerden kentlere kitlesel göçlerdi. Sanayilerde iş arayan bu köylülerin pek azı, sürekli bir iş sahibi olabilmişlerdir. Hızla artan kent nüfusu içindeki köylüler, konut sorunlarını ise kent dışında kullanılmayan alanlara gecekondular yaparak çözümlüyorlardı. Gecekonduların giderek artışı, çözümü olanaksızlaşan kent sorunlarını beraberinde getiriyordu. Sözü edilen sorunların özellikle resim sanatına konu olarak yansıması da 1960'lı yıllardan sonra belirginleşmiştir. Demokrat Parti, çok partili döneme geçiş sürecinde, kentli, okumuş ve aydın kesimin desteğini almıştı. Başlangıçtaki bu iyimser hava yitirildiğinde ise, çoğunluğu oluşturan köylünün güvenini kazanmış bulunuyordu.

Demokrat Parti iktidarının kültürel politikaları da ekonomi politikalarındaki gibi programsızlığa, ya da yeni deyişle serbestiye dayanıyordu. Savaş sonrası DP dönemi, Türkiye'nin yoğun biçimde ABD ve müttefikleriyle, bir başka deyişle dünya kapitalist sistemiyle birleşip onun bir parçası haline geldiği bir süreci imler. Yeni hükümetin bir kültür ve güzel sanatlar politikası yoktur. Tevfik İleri'nin kültür ve sanat olaylarına karşı olumsuz tavrı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nü kapatması kınanmaktadır. 1937'de açılan Resim ve Heykel Müzesi ise sürekli kapalı tutulmaktadır. TBMM'nin 1948'de çıkararak "İnönü Armağanları" adını verdiği Devlet Armağanları Kanunu, Eğitim Bakanlığınca uygulama ola-

nağı olmadığı gerekçesiyle kaldırılmak istenmiştir (Akbal, 1953b: 3, *Sanat Yaprağı*, 1953a: 3). Milyonluk İstanbul'da devlet galerisi yoktur ve sergilerin çoğu yabancı ülkelerin konsolosluk, haber merkezi, kültür merkezi binalarında açılmaktadır (Kaptan, 1953a: 3; *Sanat Sayfası*, 1954a: 3). Ekonomi politikalarındaki liberalleşme ve zenginleşmenin, kültür alanına yansıtılmaması, kimi zaman, eleştirilere neden olmaktadır. Ressam Arif Kaptan'ın Eskişehir'e ilişkin izlenimleri bu duruma örnek gösterilebilir. Kaptan, istasyonundan defalarca geçtiği Eskişehir'i 1954 yılında görme olanağı bulmuştur ve zenginleşmiş Eskişehir'in kültürel hayatının durgunluğunu eleştirmektedir:

> Oysa ki Eskişehir, Anadolu'nun ortasında bağdaş kurmuş önemli bir ticaret merkezimiz. Buranın yerlileri göğüslerini kabartarak 'Yüze yakın milyonerimiz var' diyorlar. Beri yandan da en muhtaç oldukları sanat gıdasından mahrum gençleri dinleyin bir kere: 'Zengin olmak, insan olmak mıdır?' diye soruyorlar. Caddelerin ortasına Bankalar kuruldukça, kıyıda-köşede silolar, fabrikalar yükseldikçe seviniyorlar ama, bir yandan da öksüzler gibi boyunları bükülüyor bu gençlerin...
>
> .....
>
> Medenî bir toplum olarak kalkınmanın yalnız tek taraflı değil, iktisadî alanda olduğu kadar, sosyal ve kültürel alanda da atbaşı beraber yürümesi gerekir. Zenginliğin mevcut olduğu yerde sanatın barınıp, kalkınacağını düşünenler yanılırlar. Teşviksiz, alâkasız ve hamlesiz kalmış sanatı, iktisadî alandaki refah ve yükselişler, gösteriş kabilinden bile olsa, kendiliğinden kalkındıramaz (Kaptan, 1954d: 3).

Buna karşılık kimi dernekler, örneğin 1945'de kurulan Filarmoni Derneği (İstanbul), 1950'de kurulan Sanat Sevenler Cemiyeti (Ankara), 1951'de kurulan Sanat Dostları Derneği (İstanbul), 1952'de kurulan Helikon Sanat Derneği (Ankara) gibi, sanat ve kültür için ortam yaratmakta, bu tür derneklere Eskişehir, İzmir, Balıkesir gibi diğer illerde de rastlanmaktadır. Türk sanatı ve sanatçısı, bir yandan özgürleşme isteklerini dile getirirken diğer yandan da devletten ve özel sektörden beklediği ilgiyi bir anlamda bu tür derneklerle gidermeye çalışmaktadır (*Sanat Yaprağı*, 1953b: 3).

Bir diğer olgu, Türk sanatının yurtdışında gösterilmesi ve uluslararası arenada kabul görmesinin sağlanmasıydı. Venedik Bienali'ne katılım, Paris ve Londra'da Türk sergileri bu türden niyetlerin örnekleri arasında sayılabilir.

II. Sanat ortamı

1950'li yıllar, Demokrat Parti iktidarıyla, Atatürk devrimlerinin romantik döneminin kapandığı bir süreçti. Yeni anlayışa göre aydınlar, 'Devrimler'in özünü kavrayabilmek için Rönesans'la içten bir bağlantı kurulması gerekliliği üzerinde duruyorlardı. Hümanizmanın sağlayacağı özgürlük duygusu, 'insana güven duyma' ve 'demokrasi' anlayışı ile ifade edilebilirdi. Atatürk devrimlerinin bir 'yeniden doğuş' olabilmesi, bu gerçeğin kavranmasıyla; 'yeni'nin cesurca de-

nenmesi, 'birey'in öne çıkması ile olanaklıydı. Ve 'ulus' olma bilinci, anonimlikten kurtulma anlamı taşıyordu (Gökberk, 1952: 58-62; Yasa Yaman, 1992: 138). Bu yeni söylem, devletin karşısına bireyi ve bireyin iktidarını koyuyordu. Nitekim plastik sanatlar ortamında da 1950'lerin ortalarına doğru küme oluşumları giderek önemini yitirmiş, bireysel tavırlar öne çıkmıştır. Savaş öncesindeki eski sanatsal kümeleşme devinimlerini örnek alan birleşmeler-Tavanarası Ressamları, On'lar Grubu gibi- görülse de bu yılların başat söylemi 'birey' üzerine yapılanmıştır.

Dönemin en önemli sanat eleştirmenlerinden Zahir Güvemli, Londra ve New York'da yayımlanan *The Studio* dergisinin 1956 yılı aralık sayısında yer alan "Yeni Türk Resmi" adlı değerlendirme yazısında, konuya ilişkin görüşlerini bir anlamda özetlemektedir. (Güvemli, 1956a: 14-15; Güvemli, 1956b: 161-169). Batılılaşma sürecinin anlatıldığı yazıda Güvemli, Türk resmini 'Realist Görüş, Mücerret Sanat, Halk Sanatı Tesiri ve Netice' başlıkları altında incelemiştir. Güvemli, "Türk Resmi"nin ulaştığını düşündüğü düzey üzerine şunları söylemektedir:

> 1839 sosyal reformunu takiben doğan nesil içinde bazı istidatlı subaylar, hükümdarın fermaniyle Fransa ve Almanya'da resim tahsiline gittikten sonradır ki, Türkiye'de, Avrupa'daki anlayışa göre resim sanatı görülmeye başlar. Yani, plân ve perspektif, ışık gölge oyunları, modelé yuvarlıklar resme girer. Batı sanatının Rönesanstan beri uğraşarak ulaştığı mücerret resmi, Türkler XIX. yüzyılın ikinci yarısında terkederek objektif sanata, yolun başına dönmüş olurlar.
>
> Asrımızın başında, Fransa'da impressionisme bile devrini tamamlamış ve yerini fauvisme, cubisme gibi cereyanlara bırakmışken, Cormon ve benzerlerinin atölyelerinde resim tahsil eden Türkler henüz Courbet devrini aşmamışlardı. 1914'de memleketlerine dönen, İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisine öğretmen olan ressamlar ise, nihayet bir çeşit néo-réalisme'e erişmişlerdi.
>
> Şunu da kabul etmemiz lâzım : şayet sanat cereyanları, Türk resmine vaktinde tesir edemediyse; modern resim Türkiye'de ancak 1930'dan sonra hızlı bir inkişaf kazandıysa bunda biraz da harplerin tesiri vardır. 1897, 1911, 1912, 1914, 1921, yakın tarihimizde en azı iki, en çoğu beş yıl süren savaşların başlangıç noktalarıdır. Devamlı seferberlik halinde bulunan ve mütemadiyen küçülen memlekette sanat faaliyeti aramak biraz tuhaf olmaz mı?
>
> Ancak 1922'den sonradır ki, bazı iç savaşlara rağmen sürekli diyebileceğimiz bir barış devresi başlamıştı. Bu sayede de, Türkiye'de resim, gittikçe artan bir ilgi ve başarı kazanmıştır (Güvemli, 1956a: 14).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında bu sürekliliğin bir sonucu olarak 'mücerret sanat'a ulaşmış olduğumuz düşünülüyor olmalıydı. Güvemli 'gerçeğe bağlı sanatın bugün yaşayan temsilcileri' olarak nitelediği sanatçıların sayıca fazla olduğunu, bunların değişik teknikler kullandığını, izlenimci bir renk anlayışını benimsediklerini, sosyal yaşamı yansıtacak konular yerine çiçek, ölüdoğa, manzara ve portre boyadıklarını belirtmektedir. 'Mücerret Sanat' yapan ressamlarda da bütün dünyada olduğu gibi sayıca bir çoğalma vardı. Bir diğer küme, nakış

geleneğini izleyen 'halk sanatı' takipçileriydi. Halk sanatını sevenler konuları ne olursa olsun onu geometrikleştirip nakışlaştırıyorlardı. Tüm bu bilgilerden sonra Güvemli'nin çıkardığı sonuç şöyledir:

> Netice:
>
> Modern Türk resmi, önce dış tesirler altında süratli bir gelişme kaydetti. Bu sanatın kendine göre başlıca üç meselesi vardı: birincisi yaşama imkânlarını sağlamak, yâni seyirci yetiştirmek: Bunun için otuz yıl süren devamlı bir kampanya açıldı ve seyirci hazırlandı. Bugün belli başlı bir günlük gazete veya sanat dergisi yoktur ki mutlaka plâstik sanatlara devamlı surette yer ayırmış olmasın.
>
> İkinci mesele, yetişecek nesillere yepyeni bir sanat görüşü aşılamaktı. Bu da son yirmi yıldan beri başariyle yapılmıştır.
>
> Üçüncüsü, hepsinden ehemmiyetliydi: Çalışma tarzı, teknik tarafı tahsil yoluyla Akademilerde öğrenen Türk ressamı, iç dünyasını dışarı vermek isteyince kendine mahsus milli ve mahalli bir ifade yolu bulmalıydı... Bugün, ister gerçeğe bağlı resimde olsun, ister tamamiyle mücerret sanatta olsun, ressamlarımız, bu ifade imkânını elde etmiş bulunuyorlar. Çalışma tarzı garp üstadlarından gelse bile, eski Türk sanatının köklerine kadar inerek, tamamiyle milli bir şahsiyet kazanıyorlar.
>
> Şimdi, yâni bu neticelere ulaştıktan sonra, sanatkârlarımızın karşısına yepyeni bir problem daha çıkmaktadır. O da, milli hudutları aşmak... Kendi değerlerini dünyanın diğer memleketlerine tanıtmak... Son yıllarda, iyi, kötü, bilhassa Paris'te kendini kabul ettirmiş epey Türk ressamı var. Ama bu yetmiyor. Asıl Türk sanatı, eski ve yeni değerleriyle dünya milletleri tarafından gereği gibi tanınmadıkça, ressam, fildişi kulesinde kendini kapalı hissedecektir. Milletlerarası münasebetlerin kültür ve sanat sahasında milli hudut tanımadığı devrimizde, Türk ressamı da üzerine düşen vazifeyi yapacaktır. Bu yolda, bu yılki 'Biennale di Venozia'dan başlıyarak milletlerarası sergilere katılmak, başka memleketlerde gruplar halinde, yahut milli veya tamamiyle şahsi sergiler açmak suretiyle bir yayılmaya gidecektir. Sanat Tenkitçileri Cemiyeti ile Türk Plâstik Sanatlar Cemiyeti de bu hususta ne mümkünse yapmaktadırlar. Böylelikle, hakikaten şahsi ve milli eserlerini yabancı koleksiyonlara, müzelere vermek, kalabalıklara tanıtmak, modern ressamlarımız için kaabil olursa, dünya piyasasındaki yerleri ve değerleri elbet daha iyi anlaşılacaktır.
>
> Şimdiki halde, ancak pek mahdut nümunelerini gördüğümüz bu sanat, doğum sancıları içinde kıvranmaktadır. Daha sağlam, daha âlemşümul, daha klâsik olmak için çalışıyor (Güvemli, 1956a: 15).

Güvemli'nin görüşleriyle de netleştiği gibi, 1950 sonrasında üç eğilim öne çıkmaktadır. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürdüğü akademik kübizm ki, bu yıllarda kendini doğu-batı bireşimiyle tariflemiştir, akademi eğitimine karşıt söylem geliştiren gençlerin oluşturduğu "Soyut Sanat" savunuları, ve daha önce sözü edilen köylülüğün kent ortamında kabul görmesi ile sonuçlanan köylü gerçekçiliği ya da köylülük romantizmi. Bu tutumun uzantıları, akademik eğitim görmemiş, nahif ve otodidakt sanatçılar sevgisinde, çocuk sanatçı ya da 'harika çocuk' olgusunda da izlenebilir.[3] Ama tüm bunları değişik

3 'Harika çocuk' olgusu bu yazının kapsamı dışında tutulmuştur.

açılardan bağlayan, sanat ortamını belirleyen ve gündemi oluşturan ana söylem "soyut sanat" üzerinde odaklanmaktadır.

Hiç kuşkusuz 1950'leri meşgul eden en önemli sorunsal "soyut/mücerret/abstre", "non-figüratif/figürsüz" tartışmaları olmuştur. Öte yandan da, 'soyut sanat', plastik sanatları politika dışı tutmuş ve örneğin, ressam ve heykeltıraşlar, -bu dönemde devletin basınla, çizerlerle, yazarlarla olan savaşımının dışında kalarak- gerçekten de kendilerini özgür hissettikleri bir ortamda yaşamışlardır.

II.1. Doğu-Batı bireşimcileri

Bu eğilimlerden ilki, özü pozitivist, klasisist bir anlayışa dayalı ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürmekte olduğu Kübist-konstrüktivist biçim dili olarak tanımlanabilir. Çoğunluğu Akademi'de öğretim elemanı olan ve Cumhuriyet'in ilk kuşağı olarak nitelenebilecek bir sanatçı kümesi, yetişmelerindeki gelecekçi (Fütürist) tutuma eş bir anlayışla, birer karşıtlık olarak gördükleri "doğu" ile "batı"yı uzlaştırmaya çalışmakta, bu amaçla yurtiçinde ve yurtdışında sergiler düzenlemekte, toplantılara katılmaktadırlar.

UNESCO'ya bağlı olarak 1952 yılında kurulan Sanat Tenkitçileri Birliği (AICA)'nin Dublin'deki dördüncü toplantısında, savaş sonrasının önemli sorunsalları;

"a. Sanat eserinin, zamanındaki sanat kültürü ile münasebeti (Le rapport de l'oeuvre d'art avec la culture artistique de son temps),

b. İlim ve sanat arasındaki münasebetler (Les rappotrts entre la science et l'art)

c. Sinema vasıtasiyle sanat tenkidi (La critique d'art par le cinéma),

d. Bugünün plâstik sanatlarında tem ve konu (Le thème et le sujet dans les arts plastiques d'aujourd'hui)" olmak üzere dört ana başlıkta toplamıştı (Yetkin, 1954b: 3).

Toplantıda, "Bugünün plâstik sanatlarında tem ve konu" başlığı altında verdiği bildiride Suut Kemal Yetkin, özetle, topluma hizmet etmek amacı güden sanatsal içeriğin, sanat yapıtının temeli, tini olduğunu savunanlar ile yararcı ve içerikçi tutumun karşısında yer alan "sanat için sanat; öz sanat" anlayışını savunanların; bu her iki anlayışın da, geçerliğini yitirdiğini, ancak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, bu kez de değişik biçimlerde "güdümlü sanat" ve "mücerret sanat" biçiminde yeniden karşı karşıya kaldıklarını belirtmiştir. Bildirisinde dünyadaki ve Türkiye'deki durumu kendi bakış açısından ve o günün koşullarında şu biçimde dile getirir:

> ...Sosyalist bir realitenin propagandasını yapan eserler karşısında, mücerret bir fanteziyi aksettiren eserler dikiliverdi. .... Burada, herhangi bir konudan sıyrılmak inancı, orada sosyal olan şeylere faydalı olmak kaygısı. Son zamanlarda hava biraz yatışmış ve her iki tarafın temsilcileri mizaçlarına daha eğilmiş görünüyorlar...

> Bugün sanatkârların plâstik şekillerle ifade etmek istediği şeyin objektif bir tema olmayıp, görüşünün subjektif realitesi olduğu noktasında herkes birleşmektedir... Ama tekrarından yorulmamamız gereken şu cihet de var ki, mücerret sanat, seyirciyi konunun cazibesinden kurtararak onu plâstik şeklin kendisiyle doğrudan doğruya temasa getirmiş ve daha karşılıksız bir anlayışa hazırlamıştır. Fakat şu gerçeği de unutmamalı ki şu anda değerlerin alt üst olduğu bir kavşak noktasında muztarip bir dünyada yaşıyoruz. Çizgilerin ve renklerin dramını göremiyenler, sanat eserlerinde insanı, insanlığını kaybetmiş bir dünyanın uyandırdığı korkularla sarmaş dolaş görmekten kendilerini alamıyorlar. Ama her şey geçer ve zaman zevkini taşıyan konu sıcaklığından yani bugünün olan şey bir sanat eserinde müşahhaslaşan subjektif realitedir. Yanılma, sanat gerçeğini yaratıcılığın dışında var olan bir şey saymaktan ileri gelmektedir.
>
> Sözlerimi memleketimdeki resim sanatının bugünkü durumuna, birkaç kelime ile işaret ederek bitireceğim. Evvelâ, bu iki görüşün Türkiye'de de temsilcileri bulunduğunu söylemeliyim. Son harb sonrasının genç ressamları arasında sosyal kaygılar taşıyan bir Nuri İyem, bir Selim Turan, bir Fethi Karakaş, bir Avni Arbaş, bugünün sanatlariyle daha ilgili görünüyorlar. Diğer taraftan onların ağabeyleri arasında, Léger'lerin, La Frasneye'lerin tesiri altında kalarak yalnız mücerret resim yapan Nurullah Berk gibi ressam, veya Bonnard'ların, Dufy'lerin yolunda yürüyen Arif Kaptan, Bedri Rahmi, Sabri Berkel gibi sanatkârlar, ilhamlarını uzun birer nakış ve çizgi geleneğinden almıya ve dikkate değer eserler vermiye başladılar. Böylece bütün Türk ressamları, tasvir ve hikaye etmek arzusu ile değil, yalnız sanat mizaçlariyle tam uyuşan plâstik hâtıralar ve ihsaslar edinmek için mahalli temalara dönmüş bulunuyorlar.
>
> Şu sonuca varıyorum:
>
> Sanatkâr konusunu aramaz, daha çok konu sanatkârı bulur. Yaratma hürlüğünü siyasi veya başka tesirlerden uzak bulunduran ve yalnız içinin sesini dinleyen, tekniğini ona uyduran sanatkâr, yalnız o, yarına geçebilecek, yaşıyacaktır (Yetkin 1954a: 3).

Aslında, İrlanda'da toplanan (20-26 Temmuz 1953) 4. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi'nin serbest konuşmalara ayrılan 6. günü (25 Temmuz 1953), "Dünün mücerret sanatı ile bugünün mücerret sanatı arasındaki münasebetler, yakınlıklar" üzerineydi ve Suut Kemal Yetkin'in aktardığına göre bu konu, doğu ile batıyı hem yakınlaştıran hem karşı karşıya getiren ve düşünülmesi gereken bir tartışma ortamı yaratmıştı. Yetkin tartışmayı özetlemektedir:

> Fransız delegelerinden, Cemiyetin ikinci başkanı Raymond Cogniat'nın: 'Arkadaşlar yanılıyorsunuz vaktinizi boşuna kaybediyorsunuz! Dünün mücerret dediğiniz sanatı ile bugünün mücerret sanatı arasında hiçbir münasebet yoktur. Geçmişin mücerret sanatı süsleyici *(décoratif)* bir sanattır, bugünün mücerret sanatı ise, bir şey söyleyen, mâna taşıyan *(significatif)* bir sanattır' demesi üzerine tartışma bütün bütün alevlendi. Bu hararetli tartışmalara, iki defa söz alarak ben de katıldım. Yanılanın maalesef Monsieur Cogniat'ın kendisi olduğunu, vaktin boşuna harcanmadığını, en dekoratif sayılan arabeskin bile bir Paul Klee'nin tabloları kadar significatif olduğunu, çizgilerin türlü kaynaşmasiyle vücut bulan bu kompozisyonların İslâm mistiği ile sıkı sıkıya ilgili olduğunu belirttikten sonra minyatür ve yazı sanatlarından söz açtım ve misaller verdim. Gerçekten, yazmaların metinlerini aydınlatmak için yapılan ve tek başlarına birer mâna alemi olan minyatürleri bomboş saymak, nakkaşların duygu ve düşüncelerinden uzak tutmak nasıl mümkün olurdu? Harflerin, kâh incelerek, kâh kalınlaşarak

> birbirlerine sarılışlarını ve kıvrılışlarını, birer kompozisyon olarak mâna ve iradeden nasıl uzak tutabilirdik? Bir yazı istifine bakarak onun hattatını tanıdığımıza göre, bir üslûp söz konusu oluyor demekti. Hangi üslûp bir şahsiyetin ifadesi değildir. Bu bakımdan mücerret sanatların başında ifade ile dolup taşan arabesk ile yazı gelir. Renklerin ve çizgilerin bulunduğu yerlerde, mâna ve ifadeden bahsetmemiye imkân yoktur, yolundaki mütalâalarım büyük çoğunluğun tasvibi ile karşılandı ve Jacques Lassaigne tarafından kuvvetle desteklendi (Yetkin, 1954b: 3).

Tartışmaların da etkisiyle kongre, soyut sanatı, doğu-batı karşıtlığı ve etkileşimleri açısından 'doğu'da, İstanbul'da tartışmayı istemiş olmalıdır (Yetkin, 1954b: 3). Sanat Tenkitçileri Birliği (AICA)'nin 1953'de Dublin'deki toplantısına katılan Türkiye üyeleri Nurullah Berk ve Suut Kemal Yetkin, gelecek toplantının Türkiye'de yapılmasını önermişler, Yetkin'in "doğu sanatının batı sanatı üzerine tesiri" ne ilişkin önerisi kabul görmüş ve kongre tarihi olarak 1954 eylülünün ilk haftası belirlenmiştir (Yetkin, 1954b: 3). Doğu ve batı sanatlarının tarihsel ilişkileri üzerinde duran bu iki Türk delegesi, İstanbul kongresi oturumlarından birinin de "Doğu ve Batı Sanatı" olarak belirlenmesini sağlamışlardır. Bu izlek çevresinde toplanan 5. kongrede, Otto Benesh ve François Henri, "İrlanda Minyatürlerinde Doğu Unsurları", Franz Roh, "Rembrant Sanatı'na Doğunun Etkileri", Bülent Ecevit, "Doğu Sanatında ve Modern Sanatta Perspektifin Tahrifi", Zahir Güvemli, "Modern Türk Resminde Eski Sanatın İzleri" ve Nurullah Berk, "Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Gelenekleri" konulu bildiriler sunmuşlardır (*Sanat Sayfası*, 1954b: 3). Hiç kuşkusuz savaş sonrasında Avrupa'da ve Amerika'da yaygınlaşan soyut sanat devinimleri, bu dönemde doğu sanatına duyulan ilgiyi artırmıştı. Doğu-batı bireşimcilerine göre, 5. Sanat Tenkitçileri Kongresi ve onun uluslararası konukları, Türkiye'yi kapalı bir kutu, kendine yeterli bir dünya olmaktan kurtaracak, dünya uluslarının sanatsal etkinlik ortamına katılma olanağı sağlayacaktı (Berk, 1954a: 3).

Nurullah Berk, bildirisinde Türk sanatında doğru yolu, doğu-batı bireşiminde görürken bir yandan da Türk sanatının yurt dışında değerinin bilinmeye başladığından söz etmektedir.[4] Türk sanatının geleneğinden kopuşunu 18. yüzyılda Levni'nin minyatürleriyle sonlandıran Berk, ondan sonraki sanatçıları, eski ustaların yapıtlarını kabataslak taklit eden halk nakkaşları olarak değerlendirmekte ve 19. yüzyıldan itibaren ele aldığı batılılaşma devinimini özetlerken gelinen bu son noktayı önemsemektedir. Şöyle demektedir Berk (1954b: 4):

> Halbuki-hele şükür, konuma girebiliyorum- bugünkü Türk resminde çok daha ilgi çekici bir hareket var. Bu hızla giderse sınırlarımızı aşmıya, yabancı diyarlarda değerini kabul ettirmeye kabiliyeti olan bir hareket var. Lâkin böyle hâkimlerin önünde, sizlere haber verme şerefini duyan bu ressam da bu harekette yer aldığına göre, kehanetlerime devam hususunda fazla ısrar edemiyeceğim.

4 Bu yanılsama, değişik bağlamlarda bugün hâlâ sürmektedir.

Bu hareket neden ibaret? Sarih bir tarif yapamıyacağım. Çünkü ne bir teknik, ne bir usul, ne de açıkça belirtilmiş bir güzel anlayışı söz konusudur. Her ferdi anlaşmış ve bir sanatkâr grubu tarafından ortaya atılmış toplu bir hareket de söz konusu değil. Tam aksi. Her biri kendi sanat duygusuna bağlı olarak, ne kadar ressam varsa o kadar da teknik var.

Ama yine de günümüzün bâzı Türk ressamlarının müşterek iradesinde en birbirine zıt görüşlerden bile fışkırıveren bir anlaşma ve topluluk hareketi doğuran bir seviye beraberliği, cins iştiraki, bir birlik var.

Genç Türk resmi, ahenkli bir ölçü, bir nisbet içinde kendi geleneklerinden faydalanmıya bakarak, milletlerarası şahsiyetsizlikten kurtulmıya yöneliyor. Daha yukarıda ısrarla belirttiğim gibi, bu meselede, her biri nihayet işlenmiş bir stilizasyona, yahut bir üslûba ulaştıran tertipler, sanat formülleri söz konusu değil. Bir iklimi, kaybolmuş bir ruhu ve anlayışı, bir yandan milli özellikleri devam ettirecek, bir yandan-işin en önemli noktası da bu, zaten- bu milli ruhun belirtilerini Batılı anlayışın zaruretleriyle bağdaştıracak gizli bağı bulmak söz konusudur.

Dinlerdeki ikilik, burada kendini gösteriyor sanırım. Mademki İslâmi telâkki esasça, Hıristiyanlık anlayışının tam zıddı... İslâmlık için sanat, ince ve süsleyici bir oyundan ibarettir. Buna mücerret ve 'nafile' de diyebiliriz. Hıristiyanlıksa, sanatı, bütün derinliği ve karışıklığı ile, insanlık dramını ifadede kullandı. İslâmlık için insanı renkler ve şekillerle canlandırmak âdeta günahtı. Hıristiyanlıksa o renklerle şekillerde, insan kanalından geçerek Tanrıya ulaşmanın en esaslı çaresini buldu.

Süsleyici özelliğini gerçekte aşmıya katiyyen imkân olmıyan plâstik geleneğine dönerken, Türk ressamları bu geleneği yumuşatmak, eski eserlere ihtiyatla yaklaşmak; sonra da Türkiye'nin Kemalist ihtilâliyle benimsediği ilim ve sânat inkılâplarını birbiri ardısıra canlandıran Batılı anlayışla bunları bağdaştırmak zorundadırlar. İki âlem bu noktada kaynaşır ve her zaman kaynaşmalıdır. Asya orada, tam karşımızda.

Asya-Avrupa, Doğu-Batı. Bu iki zıt kitle arasında denklem sağlanamazsa, o iki varlığın tazyikiyle sıkışıp ezilmek mukadder. Bana öyle görünüyor ki, bu iki dünyayı birleştirecek bir güzel anlayışını peşkeş çekerek kelimelerle oynamak ne kadar kolaysa, fiiliyata geçmek, bunları eserlerde gerçekleştirmek de o derece güç ve çetin. Meselenin büyüklüğü, eserleri kendiliğinden cılız denemeler haline indiriyor.

Lâkin memleketimiz bugün, onsuz kendi sınırları dışında parıltısını gösteremeyeceği terkip fikrine, kültür alanında, nihayet yanaşabilecek kadar olgunlaşmış görünüyor. Elbette bu neticeye yordamlamaksızın, yanılmaksızın ulaşılamayacak. Ama bu yakınlarda emin olduğum cihet şu ki, ressamlarımız yeniden kurma faaliyetine emniyetle devam ediyorlar. Zevk hataları da ortadan kaybolmuş durumda.

Bugün, sanatkârlarımızdan pek azı bu tarzda çalışmaya katılmıştır. Bu bir tahlil, araştırma, tercih, ısrarlı bir zekâ çalışmasıdır. Bu nankör bir çalışma, dikenlerle dolu bir yoldur. Gerçek bir folklor ressamı olan ve her türlü Batı tesirini ısrarla reddetmiş bulunan Turgut Zaim'den, günümüzün bâzı genç ressamlarına kadar, bizi meşgul eden bu meselede Cemal Tollu'nun, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Hakkı Anlı'nın, Sabri Berkel'in, kendimi saymak ayıp olmazsa bendenizin de mütevazi bir yerimiz var. Şimdi Paris'te çalışan Türk ressamlarından Fahrünnisa Zeid, Nejat, Selim Turan ve Avni Arbaş da zaman zaman Batı ile Doğu'yu bağdaştırmaya çalışmaktadırlar.

Sanatkâr az, tatmin edebilecek eser de az, muhakkak. Ama yine muhakkak ki, ilgi çekici, büyümiye, gelişmiye elverişli bir cereyana, harekete alâmet.

Nurullah Berk'in ifade ettiği yaklaşım, doğu ile batıyı uzlaştırmayı denerken bir yandan da çağın sanat olaylarını izlemekte, 'soyut sanat'ı yüceltmektedir.

Bununla birlikte Akademi'nin soyut sanatla ilişkisi, daha temkinli bir ilişkidir ve geleneksel değerlerle bağ kurarak Türk/İslâm geleneğinin 'soyut' biçimlerini yeniden gündeme getirmekte, incelemekte ve tartışma konusu yapmaktadır. Akademi, Akademi'ye karşı ve Akademi dışındaki oluşumların ayırdındadır, bu gelişmeye karşı önlem almak istemektedir.

Soyut sanat tartışmalarının bir ucu İslâm geleneğine dayanıyor ve soyut sanatın bizim kültürel kodlarımızda var olduğu savunuluyordu. "Soyut sanat" anlayışı, süsleme sanatlarına, nakış geleneğine bağlı olarak irdelenmiş, Batı'nın yeni aramakta olduğu değerleri çok önceden kavramış olduğumuz da düşünülmüştür. Daha 1949'da, Sabahattin Eyüboğlu, "Hatta bana sorarsanız" diyor, "resim sanatını insan düşüncesinin nakış olması diye anlatmak onun özüne daha uygun düşer" (Eyüboğlu, 1949). Soyut sanat üretmenin bu düşünce biçiminde yattığı, batının İslam sanatlarından yararlandığı da tartışılmaktadır. Ancak Türk sanatçıları, soyut resme, nakışı yerleştirerek varmamış, nakıştan tümüyle ayrılarak batı ressamlarının yolunu tutmuş, bu nedenle de batı resminin son yüzyıl içinde geçirdiği değişim ve gelişmeleri biraz gecikerek benimsemiştir. Bu nedenle de, 'Akademizm' denilen saplantıdan daha kolay kurtulmuşlardır, Eyüboğlu'na göre. Nitekim, Türkiye'deki denli 'akademik'likten kurtulmuş bir devlet akademisi Avrupa'da olmamıştır. Avrupa, gelenekleri nedeniyle yeni sanatı daha acımasızca sorgulamış, karşı çıkmıştır (Eyüboğlu, 1949). Öte yandan bu tutumuyla Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, belli akımları akademikleştirerek eğitimine katmıştır.

II.2. Soyut sanat savunucuları

1950'li yılların bir diğer önemli olayı, V. Sanat Tenkitçileri Kongresi'nin 1954 yılında İstanbul'da yapılması nedeniyle, Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve istihsal" konulu resim yarışması için Lionello Venturi (İtalya), Herberd Read (İngiltere) ve Paul Fierens (Belçika) gibi adlardan uluslararası bir seçici kurul oluşturulmasıydı. Daha da önemlisi, bu kurulun kararının akademi, akademi dışı gerginliğini, figüratif, non-figüratif tartışmalarını körüklemesi, akademi eğitimine ve öğretmenlerine duyulan güveni sarsmasıydı (Yasa Yaman, 1996: 34-36; *Sanat Sayfası*, 1954c: 3). Seçici kurul, yarışmaya katılan 38 resmi sergilenmeye değer buluyor, 10'unu ödüllendiriyor ve birinciliği o güne değin sanat ortamında birkaç gravüründen başka işi görülmemiş, Akademi eğitimi almamış Aliye Berger'in, konudan en çok uzaklaştığı düşünülen 'soyut' anlatımlı yağlıboya işine veriyordu. Seçici Kurul'un kararı, Akademili kimi hocalar tarafından hoşnutsuzlukla karşılanmış, basında çeşitli yazılar çıkmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu *Cumhuriyet*'te, Cemal Tollu *Yeni Sabah*'ta, sonuçları sert bir dille eleştirmişlerdir. Örneğin Tollu, kendisi de Türkiye seksiyonu kurucu üyelerinden olmasına ve sergiye katılmasına karşın, duygusallıktan uzak olduğunu belirterek,

A.I.C.A.'nın üyelerini ve seçici kurul kararını eleştirmiş, kurulun yapıtları çok kısa bir sürede incelediğini, etki altında kaldıklarını ve en iyi seçicilerin sanatçılar olabileceğini iddia etmiştir (Anonim, 1954 ü: 1; Yasa Yaman, 1996:34-37). Bu tartışmaların kamuoyuna yansıması, Akademi dışında gelişen ve Akademi'ye hücum için kullanılan 'soyut sanat' savaşımının yasallaşmasını, uluslararası bir seçici kurulun kararıyla durumun tescillenmesini sağlamıştır. Tek 'soyut' anlatımlı resmin sahibi Aliye Berger, farkında olmadan çevresinde bir fırtına koparttıyor ve bu yolla, çoğunluğunu d Grubu üyelerinin oluşturduğu ve Akademi yönetimini elinde tutarak sanatı güdümledikleri savlanan, Cumhuriyet'in bu ilk kuşak sanatçılarına; onların kübist/konstrüktivist/fütürist anlayışına saldırılar artıyordu. Uzun bir aradan sonra ilk kez yabancı uzmanların beğenisine ve taktirine sunulan yapıtlar üzerine verilen kararlar önemseniyordu.

> Sergi ve Spor Sarayı'nda açılan bu sergiyi gördüm. Sergi bütünü ile orta, daha doğrusu ortadan da aşağı bir değerde idi. Resimlerin çoğu, yıllarca verilen emeklere rağmen, Batılı ustaların kalıpları içinde bunalmış kalmış şeylerdi. Yıllarca ustalar tekrarlanmış tekrarlanmış ama, aşılamamıştı. Gören anlardı ki, bu yol, çıkar yol değildir.

diyen kalem, bu karara katılıyor ve Akademili hocaların yapıtlarını kendini aşamamış işler olarak değerlendiriyordu (Anonim, 1954v: 5). Bir ikinci tavır, Akademi dışında kalan sanatçıların yaklaşımını imliyordu ve onların tutumu hem daha uluslararası, hem daha yeni görünüyordu. Çoğu akademik bir sanat eğitimi almamış genç bir küme, 'taklit' yapmadığını, özgün bir yaratının peşinde olduğunu düşünüyor olmalıydı ve kurumlarla kimliklenme yerine bireysel var oluşun peşine düşüyorlardı.

Nitekim 1954 yılı sanat olaylarını değerlendirdiği yazısında Güvemli şöyle demektedir:

> Evet, batı usulü resim sanatında, hem oldukça yaygın bir şekilde, non-figüratif veya non-objectif dedikleri mücerret sanata varıncaya kadar, çeşitli cereyanlardan en ileri zannettiklerimizi; büyük ustalardan en kalbur üstü kalanları taklit eden, onların izlerinden giden bir ressam kitlesi yetiştirerek, ilerlemişiz. Lâkin, önemsiz görünen bir hadise, Batıdan gelme sanat tenkitçilerinin bir hükmü, bize bu sahada pek fazla iyi niyetli olmamaklığımız lüzumunu hatırlattı. Hoş, onların hükmü olmasaydı bile, bizden yüzyıllarca önce resim sanatının tekmil gelişme merhalelerini aşmış olan o âlemi taklit etmekle, lâhzada dünya ölçüsünü bulan değerler yetiştirdiğimizi zannedemezdik. Neylersiniz ki, bu kapılmış olanlar, az çok hayal kırıklığına uğradılar.
>
> Biz ise durumu bu yolda görmüyoruz. Kişilik sahibi olmak, kişiliği belirmiş, üstün değerler yetiştirmek için, resim sanatının tekmil geçmişini kitlece değilse de, fertçe yaşamak, o yollardan geçmek gerektiğine inandığımız için, bir yılın bilançosunu yaparken, elli yıl öncesinde demir atanlara mukabil, süratle en yeni resim cereyanlarını benimseyenlerin çoğunluğu karşısında sevinç duyuyoruz (Güvemli, 1954c: 4).

II.2.1. Güdümlü sanat

Türkiye'de 'soyut' sanat tartışmaları, bir yandan da var olduğu düşünülen, 'güdümlü sanat'a karşı bir tutum olarak sürdürülmüştür. Ancak ilginç olan, 'devlet' ile 'akademi yönetimi'nin neredeyse birbirinden bağımsız olarak düşünülmesi ve itirazların Akademi programına yöneltilmesidir. 1950'li yılların Akademi dışındaki en önemli "soyut sanat" ya da o günkü deyişiyle "non-figüratif sanat" savunucusu, 1942'de toplumsal sanat yapma savıyla ortaya çıkan Yeniler Grubu'nun kurucularından Nuri İyem'dir. Aslında İyem, 1940'lardan 1950'lere değin savunduğu "toplum için sanat/toplumcu sanat" söylemi ile de Akademi'nin kübist/konstrüktivist anlayışına karşı köktenci bir tutum içinde olmuştur.[5]

Nuri İyem, 1940'lı yıllardan beri süregelen Akademi, Akademi eğitimi ve Akademi öğretim elemanlarına karşı oluşunu "non-figüratif sanat" söylemi içinde daha da yoğunlaştırmış, Asmalımescit'teki atölyesinde yetiştirdiği öğrencileri, Tavanarası Ressamları adıyla 1951 ve 1952'de iki kez açtıkları "soyut sanat" sergilerinde, Akademi'ye, açıkça karşı tavır almışlardır.[6]

Tavanarası Ressamları, Güzel Sanatlar Akademisi dışında oluşan, Akademili herhangi bir hocanın öğrencileri olmak nedeniyle birleşmeyen, ilk sanatçı topluluğudur. Grubun görüşüne göre çağdaş sanat, işte böyle serbest atölye çalışmalarıyla filizlenmiştir. Tavanarası Ressamları, kendilerini, Türkiye'de akademizme karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri olarak tanımlamaktadırlar (Çalt, 1952: 4, Yasa Yaman 1993: 60-63).

Toplumcu gerçekçi iken soyut sanatı savunan İyem, 1954 yılında Maya Sanat Galerisi'nde açtığı bir sergi nedeniyle Ferit Edgü ile söyleşir: Ferit Edgü'ye göre soyut sanat, sanatçıyı fildişi kuleye kapayan, toplumdan, insandan ırak bir sanat akımıdır. "Siz hangi açıdan bakarak savunuyorsunuz Soyut Sanatı" diye sorar İyem'e. Soyut sanatın varacağı noktayı kestirememek, salt biçim ve renklerle formalist bir görüşe ulaşmak endişelendirmektedir Edgü'yü (Edgü, 1954: 3). İyem'in bu soruya verdiği kesin yanıtlar yerine o yıllarda *Vatan* gazetesinde yazdığı yazıların toplamından "soyut sanat"ı, devlet ideolojilerinden, dış dünyanın nesnelerinden arınmış, form ve renk titreşimlerine dayalı bir boyama ve resim olarak anladığı ve uyguladığı söylenebilir.[7]

'Soyut sanat' tartışmalarının "güdümlü sanat" bağlamında sürdürülmesine karşı çıkan yazarlar da bulunmaktadır. Örneğin Can Yücel (1954b: 1), "...İlkin sayılı bir söz ustasının ağzından duyduk. Toplumcu rejimlerde devlet eliyle güdülen sanat anlamına kullanılmıştı. Yolunu yordamını bulmuş bir lâf dedik.

---

5 Ayrıntılı bilgi için bkz. Yasa Yaman, "Tavanarası Ressamları", *Türkiye'de Sanat*, 19, Mayıs/Ağustos 1993, ss. 60-63.

6 Bunlar arasından Ömer Uluç, bugün resim sanatında önemli bir yer edinmiştir.

7 Bkz. Bu yazının kaynakçasında yer alan Nuri İyem'in yazıları.

Sonra ne yolu kaldı, ne yordamı" diyor. Hüsamettin Bozok (Anonim, 1 Ekim 1954: 1)'a göre ise 'güdümlü sanat', kötü niyetli estetikçiler tarafından uydurulmuş bir sözdür. Nuri İyem'in 31 Ekim 1954 tarihli *Vatan* gazetesindeki "Soyut Resim Üzerine" konulu yazısında "Ayak uydurmalı, yoksa yaşarken ölmüş sayılırız" sözleri üzerine Memet Fuat, "Yaşarken ölmüş sayılmak! Bayağı ürküyor insan. Hani yenilikleri savunmanın en kolay yolu da bu galiba" diyor ve soyut sanatı tanımlayan görüşler üzerinde durduktan sonra sürdürüyor yazısını;

> ... Soyut resim bugün birtakım yasakları yıktığı için ilgi çekiyor. Yarın onun çok daha zorlu yasaklar getirmiş olduğunu sezdiler mi, sanatçılar da öbür köşede alırlar soluğu.
>
> ...Neyse sırası gelmişken şunu da söyliyeyim: Bir sanatçının toplumun dertlerine, sevinçlerine karşı takındığı tavır da bir iç gerçek işidir. Uzun sözün kısası, benim anlayışıma göre, soyut resimciler dış gerçekten büsbütün uzaklaşmakla kendi iç gerçeklerinden de hayli uzaklaşmış oldular. Çizgilerin, renklerin, biçimlerin yaratabildiği etkiler sanatçının iç gerçeğini bütün yönleriyle veremiyor. 'Durgunlaşmak, sevinmek, kederlenmek.' İyi ama, neden durgunlaşmak, neden sevinmek, neden kederlenmek? Soyut resim bunu bildiremiyor. Bildiremeyince de üzerimizde yarattığı etkiler cansız birer etki olarak kalıyor. Nerden geldiği, nereye gittiği bilinmeyen duygular.
>
> İşte böyle, soyut resim iç gerçek bakımından da soyut resme üstün değil. Somut resimde bulamıyacağımız hiçbir şey yok onda. Bu yola sapması için bir sanatçının duygu, düşünce yönünden pek kısır olması gerek. Ya da, Nuri İyem gibi hayatın akışına uyamamaktan, yaşarken ölmüş olmaktan korkması... (Fuat, 1954: 1, 7). [8]

Atillâ lhan'a göre ise ressamlarımız açıktan açığa batıdaki soyut resmi taklit etmişlerdir: Bu devinim tutarlı değildir, bireşim değildir, yeni değildir ve en önemlisi Türk toplumunun ve sanatının gelişme koşullarına uygun değildir, ters düşmektedir. "İlkin ressamlar başladı"diyor İlhan ve sürdürüyor görüşünü;

> Ellerinden geldiği kadar milli ve sosyal tuvaller boyayıp dururken, harb ertesi günlerinde usul usul konu dèformation'u fikrini soyut resim fikrine bağlamaya yattılar. İlk Paris yolcuları beraberlerinde götürdükleri İstanbul ve Anadolu halkını orada Montparnasse kahvelerinde bırakıp soyut bir resmin çizgi, yüzey, renk ve düzen değerleriyle döndüler. Birkaç yıl içinde D Grubu'ndan olsun, Yeniler Grubu'ndan olsun, birçok fırçaların bu 'yeni' resim davranışına uyduğunu görmedik mi? Hele 'Liman Sergisi'nden bu yana düpedüz özcü ve sosyal eğilimleriyle kendilerini tanıtmış olan Yeniler'in soyut resme sarılması, hattâ bazı ileri gelenlerinin ciddî savunmalara kalkışması ilgi çekici bir sanat olayı olarak işaretlenemez mi?
>
> ... Bu haliyle soyut resim, resmin olduğu gibi sanatçının da ayağını yerden kesiyor; onu aşağı yukarı substance'ından (cevher diyelim) ayrı düşmüş, anlamını yitirmiş deli ve serseri bir renkler, çizgiler, şekiller kaosuna, bir düzenler kargaşasına götürüyor. İşte bizde de öyle oldu. Ressamlarımızın çoğu kendilerini bu götürüşe salıverdiler. Böylelikle resimde surréalisme, cubisme yahut kısaca dèformation'a bile alışmamış seyirci karşısına abstait, non-figüratif, tachiste galerilerle çıkmayı adet edindiler (İlhan, 1958: 18-20).

8 Bununla birlikte Ocak 1957'de İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyle Nuri İyem'in figüre döndüğü haberi verilmektedir (Güvemli, 1957: 13).

Sanatsal liberalleşme ortamında önemli bir küme, "Non-figüratif" sanat tartışmasını başlatan ve Akademi'ye, akademik eğitime ve çoğunluğu akademideki sanatçı öğretmenlere karşı duran ve tepki duyan bir kuşağı temsil etmektedir. Bu dönemde, Akademili genç kuşağın sanata yaklaşımını anlayabilmek için Ferid Edgü'nün aynı görüşü paylaşan dört gencin Amerikan Haberler Bürosu'nda açtıkları sergileri nedeniyle kendileriyle yaptığı bir söyleşiye kısaca göz atılabilir. Aloş;

> ...benim özüm toplumsal bir öz değildir. Resmin kendi özüdür. Bu bir kare, bir üçgendir. Bunların arasındaki kavgadır, sevgidir. Yani ikinci bir biçim dünyasıdır,

Bayram Küçük;

> Sanatçı doğrudan doğruya kendini anlatır. Anlatmak istediğinde toplum meseleleri varsa tabii onu da söyler. Benim böyle bir derdim yok. Toplum meseleleri, şu, bu resim dışı şeylerdir,

Kuzgun Acar;

> Heykelin bir abstraction olduğuna, yer-mekân-içinde hacim, bazan çızgılarla, değişik hacımlar takdimi olduğuna inanıyorum. Bu yüzden figüratif, non-figüratif diye bir şey ayırmıyorum. Sanatçı eserini kendi için yapar. Kendine karşı sorumludur. Topluma karşı sorumluluk duyması için, bugünün toplumunu-toplumun beğenisini-düşünmesi gerekir. Buysa politik bir konudur. Artistik değil.,

Oktay Günday ise;

> Biçimde ve renkte mümkün olduğu kadar sadeleşmeyi istiyorum. Her biçim bir iç ihtiyacı karşılar. Renkte vibration'u- iki rengin yanyana gelerek yaptığı etki- düşünüyorum. Sâde biçimler beni mimariye götürüyor. Yaptığımın topluma faydalı olduğuna inanıyorum. Ortada bir insan var. Her resim benim iç durumumu gösteriyor. Bugün değilse yarın, bir resmimde insanî sorunların bir takım sorunların-problemlerin- açıklanacağına inanıyorum. Seyircinin bugünkü davranışına göre hüküm vermek doğru değil. Her devrin bir seyircisi olduğu unutulmamalıdır (Edgü, 1956: 2).

demektedir. Sanatçıların görüşleri de işaret etmektedir ki, soyut sanat tartışmaları, ideolojiler ve siyasetler üstüdür, plastik sanatlar politika dışı tutulmak istenmektedir.

II.2.2. Mücerret/soyut, non-figüratif/figürsüz sanat

Türkiye'deki soyut sanat oluşumları, zamanlama açısından dünya ile eş zamanlılık göstermesine karşın, "mücerret/abstre" ve "non-figüratif/figürsüz" bağlamında dile getirilen tartışmaların farklılık taşıdığı ve kendi içinde iki ayrı mantıktan hareket ettiği izlenmektedir. Öte yandan Avrupa'ya gidenlerle, Türki-

ye'de kalanların "soyut" sanat anlayışları da farklılık gösterir. Özellikle savaş yıllarında hemen tüm dünyada devletlerin sanatı, kültürel güdümleyici olarak kullanma isteklerine karşı geliştirilen tepki sonucu sanatçılar, otoriteye, iktidara karşı bireysel bir tutum takınmışlar, anonim olmayan, herkes için yaratılmamış, yani toplumsal olmayan, bireysel bir sanatsal söylemin en iyi yolunu 'soyut' olanda bulmuşlardır. Türkiye'de çağdaş sanat, 'modern sanat', 'yeni sanat' tartışmaları, hep gelişmeci bir anlayış içinde sorgulanmıştır ve gelinen nokta bu gelişmenin bir son aşaması olarak değerlendirilmiştir.

Günün plastik sanatlar ortamında 'non-figüratif, mücerret sanat' öylesine gereklilik ve gereksinim haline gelmiştir ki, örneğin Paris'ten yeni dönen Haşmet Akal'ın Paris'te yaptığı resimlerin bulunduğu 1951 sergisini eleştiren Naim Tirali,

> ... Haşmet Akal'ın non-figüratif tarzı hiç denemediği meraklıların gözüne çarpmıştır herhalde. Paris'te bulunan bir ressamın, non-figüratif tarzı denememiş olmasını tuhaf karşılayanlara hemen söyliyeyim ki, Haşmet Akal'ın İstanbul'da açılacak olan ikinci 'Paris çalışmaları' sergisi tamamiyle non-figüratiflerden ibarettir. Ve tabloları havi paket de Paris'ten yola çıkmış bulunuyor (Tirali, 1951: 7).

demektedir. Soyut sanat üzerine sürdürülen söyleşi, tartışma ve yazılarda kavram/terim kargaşası da izlenmektedir. Örneğin Maya Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisi nedeniyle Ferruh Başağa'ya yine Ferit Edgü; "Bu geometrik-resim dediğiniz abstre sanatın dışında mı?" diye soruyor (Edgü, 1955: 4). Bu soru, Haşmet Akal'ın, Maya Galerisi'nde bir sergi açan Oktay Günday'la ilgili kaleme aldığı yazıda yeniden gündeme geliyor ve yanıt aranıyor:

> Fransa'da hâlâ devam eden non-figüratif resim modasına muvazi, ve umumiyetle işi iyi kavramamış amatörlerin non-figüratif zannettikleri bir sanat hareketi daha var: Abstre resim cereyanı..
>
> Türk ressamları içinde, halen Paris'te bulunan Nejat Melih Devrim, bu cereyana bağlı ve Fransa'da gittikçe kuvvetlenen şöhreti nispetinde, bu dâvanın müdafii olmaktadır. Abstre ressamların gayesi, non-figüratifçilerin zıddına; işe bir muhteva, müşahhas bir konu ile başlamak ve resim sanatının esas faktörleri olan -siyah-beyaz, renk armonisi, ritm gibi- başlıca şekil problemlerine yaklaşıldıkça, konuyu ve muhtevayı belirsiz derecede geri plânlara akan, abstre oyunları ile neticeye varmak.
>
> Oktay'ın resimleri umumiyetle bu hava içinde yer yer her resminde tedailer yolu ile konulara sokuyor bizi. Kimi yerde balığı hatırlatan bir motif, kimi yerde damlar veya daha başka şeylerle bize hangi konudan bu neticeye varıldığını ihsas ediyor. Oktay abstre resmin Türkiye'de öncülerinden biri sayılabilir (Akal, 1955: 5)..

Bu soru, bir yandan da savaş sonrası Amerika ve Avrupası'ndaki üç tür kümeleşmenin Türkiye'deki yansımalarına işaret ediyordu. Türkiye'deki çekişmeler de, Paris'te, o yıllarda sürmekte olan eleştirel figürasyon, geometrik soyutlama ve lirik soyutlama kümeleşmeleriyle benzerlik göstermektedir (Sönmez, 1996: 10). Burada vurgulanması gereken nokta, 1950'li yıllarla birlikte ABD'nin Türki-

ye'nin kültürel ve sanatsal yaşamında etkin olması, ancak Amerika'nın küreselleştirdiği bu sanatsal söylemin ve etkilerin Türkiye ortamına, büyük ölçüde yine Paris üzerinden ulaşmasıdır. Bu dönemde yurt dışına çıkan sanatçıların çoğu, Avrupa'ya gitmişler ve 'soyut sanat' devinimlerini bu yolla Türkiye'ye yansıtmışlardır. Savaş sonrası Avrupası'nın New York kaynaklı etkilenimleri, Türk sanat ortamını da beslemiştir.

Zahir Güvemli'nin bir yazısı bu duruma açıklık getirmektedir:

> Le Courbusier, Amerika seyahatini anlatan bir yazısında, bilhassa 'Modern Sanat Müzesi' dedikleri müesseseden büyük bir hayranlıkla bahsediyor. 'Bizde tamamen meçhul bir anlayışla kurulmuş bir müze' diyor. Londra'ya dönüşünü hikaye ederken de 'Mimari basın mensuplarını gördüm. Mimarlık Gazetesi'nin son sayfasını bana gösterdiler Bizim fikirlerimizin çok ilerletilmiş şekliyle Brezilya'da yapılacak üçüncü Gökdelen'i izah ediyordu. Yirmi yıl uğrunda mücadele edilmiş fikirlerin dünyanın bir bucağında maddeleştiğini görmek hoş şey. Amerika, sahiden insana çevrilmekte olan bir sayfa hissini veriyor' diye ilâve ediyor.
>
> Bu gibi tanıkların salâhiyetle ileri sürdükleri zihniyet değişikliği, resim ve mimarlık sanatı anlayışında çok muhafazakâr olan ihtiyar Avrupa'nın de ister istemez günün birinde manzarasiyle başkalaşacağına delâlet etmez mi? Bugün en delice, en aşırı bulduğunuz bir düşünce, dünyanın bir başka köşesinde daha da aşırılaşarak gerçekleşirse, yarın sırf orada geniş kitleler tarafından kabul edildiği için burada da yerleşmiyeceği nasıl iddia olunabilir? (Güvemli, 1953a: 10).

Öte yandan, Selim Turan, Nejat Devrim, Mübin Orhon gibi adlardan oluşan bir başka Türk sanatçı grubu ise Türkiye dışında soyut sanat devinimine katılmakta ve yurtdışında kendilerini tanıtmaktaydılar. Örneğin Paris Güzel Sanatlar Müzesi'nin düzenlediği "Yeni Gerçekler" sergisinin dokuzuncusunda Fahrünnisa Zeid ve Selim Turan'ın, onuncusunda Mübin Orhon'un, işleri bulunuyordu (Güvemli, 1954c: 3).

II.2.3. Soyut dil

Safa M. Yurdanur'un Bazaine'den çevirdiği *Bugünkü Resim Üzerine Notlar* (1951) adlı kitap hangi görüşü savunursa savunsun tüm dikkatleri non-figüratif sanat üzerine çekmiş, sanattan doğasal nesnenin, buna bağlı olarak da öykünün atılmış olması çeşitli tartışmalara neden olmuştur (Hançerlioğlu, 1951: 22).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Orhan Hançerlioğlu, Muvaffak Sami Onat, Orhan Veli, Nurullah Ataç, Munis Faik Ozansoy gibi yazarlar soyut sanatın yanında yer alırlarken Muvaffak Sami Onat, Malik Aksel, Nurullah Berk, Şevket Rado, Vedat Nedim Tör, Avni Arbaş, Fikret Mualla, Eşref Üren, Saip Tuna, Mahmud Cûda gibi kimi adlar bu sanata kuşku ile bakmaktadırlar. 1950'li yılların bazı "non-figüratif" sanat savunucuları, figürsüz resmin dünyanın her yanına yayıldığını, bu yayılmanın ortak ya da başka bir deyişle evrensel bir dil yara-

tacağını düşünüyordu (Güvemli, 1955c: 4).

Soyut sanatın ne olduğunu anlayabilmek, anlatabilmek, tartışabilmek için yazılan yazıların, yapılan söyleşilerin çoğu biçim dilinde odaklanmaktadır. Örneğin dönemin önemli sanat eleştirmenlerinden Zahir Güvemli, "Ressamın Dili" adıyla kaleme aldığı iki ayrı yazısında resim dilini, "renk ve biçimle kendini görünür hale getirmek" diye tanımlamakta, ve

> Bunun için de, her şeyden önce mesleğinin, sanatının üzerinde adam akıllı kafa patlatıp düşünmek ister. Alışılmış yolları bir yana bırakıp, renklerin tesir kabiliyetinden, sathın bölünebilmek hususundaki sonsuz imkânlarından faydalanmak ister. Ben ressam olsaydım ve bana sorsalardı: 'Efendi, benim karnım tok, sırtım pek. Canım da dans etmek istiyor. Bu hissimi, bu isteğimi şu bahsettiğin dile naklet bakalım...' Onlara yanakları sıhhatle pembeleşmiş, yerinde fıkırdayan bir genç kız resmi çizeceğime, Mondrian'ın 'Boogie Woogie'sini gösterirdim. Çünkü yapmamı istedikleri resim o arzuyu değil, o arzu içinde kıvranan bir genç kızı tasvir edecektir. 'Boogie Woogie' ise doğrudan doğruya, ritm fikrini, başka her türlü yardımı reddederek, yalnız renk ve çizgi imkânlariyle anlatıyor (Bu misali mahsus seçtim. Çünkü, bu resmin güzel bir tahlilini M.Ş. İpşiroğlu ile Sabahattin Eyüboğlu'nun *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu* adlı eserinde bulabilirsiniz; sayfa: 183) (Güvemli, 1955c: 4).

demektedir Güvemli. Sözü edilen ilgili bölümüne baktığımızda şöyle bir açıklamayla karşılaşırız:

> ...Aslında ressamın amacı belki hiç de Boogie-Woogie dansının resmini yapmak değildi. Kendi sanatında aradığı renk ve orantı aramalarında vardığı sonuca bu adı vermiş, dansla resim arasındaki ilişkiyi sonradan görmüş olabilir. Nasıl olursa olsun, göz gerçeğinden bütünüyle soyunmuş, notalara benzetilebilecek renk dörtgenleriyle serbestçe kurulmuş geometrik bir düzen ortaya çıkmış. Bu düzen ne kadar ince hesaplara dayanırsa dayansın sonunda bir nakış, gözle kavrayan yalın bir müzik olmakla kalmıyor mu? Bununla resim sanatı insan ve dünya gerçeğini ne dereceye kadar anlatabilir? Burada da yine resim sanatının yapısı, olanakları, insanlık tarihindeki kökleriyle karşılaşıyoruz. Madem nakış, müzik, mimari, tabiatı taklid etmeden kendi yalın ögeleriyle anlamlı uyumlara varabiliyor, bir dönemi, bir inanışı, bir dünya görüşünü anlatabiliyor, ressam neden kendini ya da dünyasını aracısız renk ve biçim notaları ya da tuğlalariyle anlatmasın? (İpşiroğlu-Eyüboğlu, 1972: 162-163).

Öyle ise ressama düşen, kendi dilini kurabilmek için, yapmak istediği üzerinde düşünmek ve düşüncesini renk ve biçim olarak görselleştirmektir. Ancak yine Güvemli'ye göre bu iş pek de öyle basit bir iş değildir ve ancak kalbur üstü sanatçılar tarafından başarılabilir (Güvemli, 1955c: 4).

Bu "non-figüratif sanat" söylemi öylesine yaygınlaşmıştır ki, Zahir Güvemli, "Haşim'de Non-figüratif" adlı yazısında, ölümünün üzerinden yirmi iki yıl geçmiş olan Haşim'in (yazı 1955 tarihlidir) resmimizden önce non-figüratif olduğunu açıklamaya çalışmıştır. Bir başka yazısında ise, soyut resmi anlatabilmek için yine Haşim'in şiirine baş vurur:

> "Bir yandan sanat tarihi, bir yandan insan ruhu üzerindeki araştırmalar, kütüphane dolusu eserlerle, bize renklerin, biçimlerin insan zihninde, insan ruhunda, sinirlerinde yaptığı tesirlere dair bazı neticeler veriyor. Bunların büyücek bir kısmı, zaten öteden beri biliniyor, akademilerin resim derslerine bile girmiş bulunuyordu. Bir şair, Ahmet Haşim, kırmızı rengin farklı tonlariyle kulaklarımızdan girip hayalimizde canlanarak keder hissini bizde yaratmamış mıydı kaç kereler?
>
> 'Gök yeşil; yer, sarı; mercan dallar..' derken o şair, kelimelerden faydalanarak resim yapmıyor muydu? Gök ve yer, iki engin mesafe, iki satıh parçası; mercan dallar ise bu satıhları değişik istikametlerde bölen çizgilerden ibaret... Enginlik fikrinin kanlı bıçakla parçalanışı nasıl bir düzenin bozuluşunu ifade ediyorsa, bu mısra da aynı şeyi yapıyor. Yer kelimesinden toprak ve dünya fikrini, dal kelimesinden ağaç fikrini çıkardığımız zaman geriye halis resim kalır. Burada şairin yaptığı, bir uzayda, çeşitli yönlere fışkırmış renkli çizgilerdir. Size ressamın dilini bir şairin mısraından hareketle tarife kalkışırken yanlış hareket etmiş olmuyorum. O mısra şiir tesirini elde edebilmek için önce resimden hareket etmişti zaten."

Aynı yazının sonu şöyle bitmektedir ve döneminde, 'soyut sanat'ın tartışılmasına karşın yeterince kavranamadığını göstermesi bakımından ilginçtir:

> .... şahsen, tam figürsüz resimle sanatçının bütün benliğini gerektiği kadar mükemmel yolda anlatabileceğine inanmıyorum. Bununla beraber, resim sanatının bu yolda gelişmesi gerektiğini aklımla, mantığımla kabul ediyorum. O halde müşterek dilin kelimeleri de yalnız renkten, yalnız biçimden, sathın bölünüşünden kurulmuş, örülmüş olacak diye düşünüyorum. (Güvemli, 1955c: 4).

Maya Sanat Galerisi'nin sahibi Adalet Cimcoz,

> non-figüratif resim için, resmin ileri şeklidir diyemem. Hattâ bence yukarıda verdiğim târife göre eksikliği de vardır. Non-figüratif, ressamın yalnız düşünüş ve duyuşunu yalın bir resim ile anlatmaya çalışır. Görüşünü anlatamaz. Non-figüratifte ressam tabiat ve modelden faydalanmadığı için daha sınırlı bir çalışma içindedir ki, bu da oldukça zor ve terletici bir iştir.
>
> Bir ressam non-figüratifte kalamaz ve kalmamalıdır. Ama her ressamın resim dilini ve bu dilin imkânlarını daha iyi kavrayabilmesi için bu zorluğu denemesi ve bu dilden de bir şeyler söylemesi lâzımdır (Anonim, 1954e: 17).

demektedir. Orhan Veli, resim sergilerinde eşyanın eşyaya benzeyip benzemediğini ölçüt alan zihniyetin 'soyut sanat'ı kavrayamadığını düşünüyor ve sanatı ancak benzerlik ölçütü ile değerlendirenlerin resimde 'anlamak'la neyi kastettiklerini sorguluyordu. Veli, 'anlaşıldığı' sanılan şeyin aslında yalnızca 'benzerlik' olduğunu belirtiyor ve hoşlanmak için anlamanın zorunlu olmadığını savunuyordu (Veli, 1951: 22).

Bir yandan da non-figüratif sergiler, resim yapmasını bilmeyen sanat heveslisinin sığındığı bir biçim dili olarak görülmekteydi. Abdurrahman Öztoprak'ın sergisi nedeniyle yapılan bir eleştiri,

> Non-figüratif sanat ressam kişiden öyle kılı kırk yaran ustalıklar, derinliğine bilgiler istemiyormuş galiba.. Salt kendi özüne vergi çizip boyama, dengeleme hünerlerinin de pek üstüne düştüğü yokmuş. Öbür ülkelerdekini pek bilmem ama bizdeki non-figüratifçilik şöyle: İlkten böyle bir akımın Batıda geçer akçe olduğu kulağına çalınacak. İlkelerini, özelliklerini eşe dosta soracaksın; her kafadan bir ses çıkacak. Bu dilbere yüz vermezsen çağınca, toplumunca da ayıplanacağını aklın kesecek. Ondan kelli dededen kalma bilgin, el yordamın, sanatçı duyarlığınla reçeteyi çözüvereceksin. O da şöyle olacak: Konulu, öykülü resimlerden derleme bir yığın çizgi, renk uyarlıkları; bir de bunları anlamsız kılabilmek. Ama entari süslerinden, tavan, döşeme nakışlarından pek ayrı gayrıları yokmuş, ne çıkar? Adı non-figüratif ya! Geleceğini kuşanmış kişilerin yararına ya! Eh, biz de çevremizin, gerçeklerimizin evrensel yönlerini, ergelerini bilen, saygı duyan sanat erleriyiz ya! Dünya sanatının onarımına ülkemizin elif be te se'siyle bir çivi daha kakmalı ya! Daha ne, nasıl olsa, elli yıl ötedeki dünyanın, çoğunluğun sanatı bu besbelli. O çağın ressamı da kendisine başka gerçekler, ilgi, ün vesileleri buluversin. İşgüzar sanatçı, yumsun, kırpsın; modadan gayrisini görmesin. Üstü fırak, altı çarık. Abdurrahman Öztoprak'ın sergisini dolaşırken bunları düşündüm.

sözleriyle, 'soyut sanat'ın resim yapmasını bilmeyenlerin elinde bir kandırmacaya dönüştüğünü vurguluyordu (Haziranlı, 1956: 7).

Malik Aksel de, Öztoprak ile benzer bir görüşü paylaşmaktadır.

> İnsan durup dururken şu suali sormak istiyor. Acaba resim ne suç işledi de bu kadar değerinden kaybetti, küçüldü, şekilsizleşti. Eciş bücüş bir hale geldi.
>
> Eskiden dünya dili olan resim, bugün anlaşılmaz, karmakarışık duruma düşmüştür. Bugün herkes sanatı kendine göre yapıyor, ona istediği manayı veriyor. Üstelik amatör bolluğu bu anlaşmazlığı bir kat daha bollandırıyor. Akademi'den çıkan diplomalı ressamlardan ziyade başı bozuk ressamların şöhretleri dünyayı tutuyor. Bu yetmiyormuş gibi akademiler dahi akademik eser aleyhinde... Eskiden kötü sanat kötülenirken şimdi her sanat kolu birbirini kötülüyor. Topluluk sanatı anlamıyor diye suçlandırılırken ressamların birbirlerini anlamadıkları, tanımadıkları unutuluyor. Hele gençler, yeniler niye, hangi dala tutunacaklarını bir türlü bilemiyorlar (Aksel, 1954: 6).

Fikret Otyam'ın yaptığı bir söyleşide yönelttiği, "Bizde son zamanlarda moda olmaya başlayan 'non-figüratif' tarzı hakkında fikriniz?.." sorusuna, Nurullah Berk'in yanıtı, bir anlamda Akademi'nin görüşünü yansıtmaktadır. Berk;

> Non-figüratif'ten acaba 'mücerret' sanatı mı kastediyorsunuz? Cevabıma bir istikamet vermek için tabiati gözönünde tutmıyan sanatı soruyorsunuz, diyelim.
>
> Bence mücerret anlayış, belki de en güç anlayıştır. Tabiatı tefsir yolunu bir merdiven telâkki etsek, muhakkak ki en alt basamak objektif, fotoğrafik kopya, orta basamaklar gerçek ile mücerret şekil âleminin doğruca sentezi, en üst basamaklar da ya saf abstraksyon, ya bunun hâkim olduğu âlemdir. Bu kutsal form âleminde rahat rahat dolaşabilmek için şekli olmıyan biçimlerin ve renklerin gizli mânasını kavrayacak bir kafa olgunluğu, bir kültür zenginliğine sahip olmak gerektir. Çünkü mücerret dünya, kelime oyunu yapmadan diyebilirim ki, metafizik dünyadır. Avrupada mücerret sanatı kuranlar, her şeyden evvel birer büyük kafa, birer olgun sanat mizacıdırlar.
>
> Ne yazık ki, mücerret anlayış gibi gerçekten müstesna bir dünya, sıra kopyacıları-

nın elinde, dekoratif oyunlar derecesine düşmüş bulunuyor. Tabiatı âlelade objektif ve realist bir teknik içinde görmek ve resmetmekten âciz kimseler, tuvalin ötesine berisine yuvarlaklar ve kareler yaparak kendilerini aldatmak ve bakanları zehirlemekle meşgul.

Yalnız sözlerim yanlış anlaşılmasın. Hiçbir şahsı kastedmiyor, umumi olarak dünyada mücerret sanatın hazin halini anlatıyorum. Picasso, Gris, Gleizes ve Metzinger, Lhote, de la Fresnaye ve Delaunnaye'den sonra mücerret sanat adına varılan keşmekeşin bu temayülü pek nazik duruma düşürdüğünü sanmaktayım.

Gerçek ile mücerret arasını bulan sırat köprüsünü kuvvetli bir sanat mizacının kanatlariyle aşacak olana ne mutlu! (Otyam, 1952: 20).

demektedir. Akademi yönetimi, genelde soyut sanatın karşısında değildi, ama hemen tüm amatörlerin soyut sanata sığınarak bu sanatın özüne karşıt bir gösterimin peşinde olduklarını anlatmayı istiyordu. Nurullah Berk bu görüşmeden sonra, 'soyut sanat'a bir açıklık kazandırmak, gençleri bilgilendirmek amacıyla kaleme aldığı "Mücerret Resme Dair Notlar" adlı yazısında soyut sanata ilişkin görüşlerini aktarmaktadır;

'Mücerret' denilen sanat şekli dünyada hayli gelişmiştir. Paris'te New York'ta, belki daha bir çok büyük şehirde 'tecrid'i öğreten atölyeler, akademiler kurulmuş, tabiatteki şekillerden kaçınan ve ilk bakışta tamamiyle 'hermétique' görünen eserler, sergiler dolusu, galeriler dolusu, çoğalmıştır. Plâstik sanatlar dünyasının bu yeni lisanı batı kültürüne bugün o kadar çok girdi ki, geçenlerde, Fransız Milli Eğitim Bakanlığı'nın yüksek idarecilerinden biri, 'Yirminci yüzyılın lisanı, mücerrettir', diye bir hikmet de savurdu (Berk, 1952: 14).

Berk, mücerret sanat anlayışını aşağıdaki biçimde özetlemiştir:

...fotoğrafın rekabeti karşısında yeni yollar arayan bir cereyan olmaktan ziyade, resim sanatının kendi bünyesi içinde hasıl olmuş anormal-ve belki de müstereddi- bir araştırmadır. Kısır görünüyor, batı bilginleri onun kısırlığını şu noktalarda buluyorlar.

Çizgiler, renkler, kitleler, matematik ölçüler, geometrik biçimler sonsuz terkip ve tertipleriyle göze hitabeden pek geniş birer malzeme kaynağı olmakla beraber, bu kaynakları ham madde telâkki etmek gerektir. Raphael'in, Michel-Ange'in bütün büyük eserlerini örgütleyen Euclide ve Pythagore geometrisi 'vasıta' olmaktan çıkıp 'finalite' mertebesine yükselince, non-figüratif estetiğin kapalı ve bir türlü yayılamayan, insana konuşamayan muamması doğar. Kaldı ki, mücerretçilerin pek azı, Euclidden haberdardır ve geometrilerine bu yüksek mertebeyi verebilirler. Mücerret sanatın, çoğunlukla kullandığı geometri, cetvelle pergelin sağladığı mektep çocuğu geometrisidir... Mücerret sanatın ani olarak hoşa gitmesi 'choc', darbe kuvvetindendir. Yeşil bir zemin üstüne sarı veya kırmızı yuvarlaklar, hiç şüphesiz ki göz adesemizi, Raphael'in 'Stanze'lerinde kullandığı ahenklerden bin kat fazla müteessir eder. Davul zurnanın kulağımıza kuvvetle hitabettiği gibi!

...

Evet, ressamların iyice düşünmeleri gereken hakikatlerden biri, şekillerin, tabiatten uzaklaştıkları nisbette tecrit kıymetlerinden kaybetmeleridir (Berk, 1952: 15).

Berk, 1960'da yazdığı yazılarda, soyut resmin zamanla geometrik düzenini iterek biçimden uzaklaştığı, böylelikle sınırsız lekenin, biçimin karşıtı olarak resmin daha da soyutlaşmasına neden olduğu düşüncesini dile getirmektedir. Soyut empresyonizm olarak adlandırdığı bu tutumu, geometrik soyutun karşısında görüyor ve bu nedenle geometrik soyutçuların akademizme düşmekle suçlandığını belirtiyordu. Oysa yine Berk'e göre bu gidiş, karşıtını çağırarak yeniden gerçekçiliğe bir dönüş olabilirdi (Berk, 1960: 6).

Nuri İyem'in soyut sanata ilişkin yazılarında, açılan çeşitli sergiler nedeniyle belirtilen görüşlerde, sanatçılara yöneltilen sorulara verilen yanıtlarda, çeşitli yazarların bu yeni ifade ediş biçimine takındıkları olumlu ya·da olumsuz tavırlarda netleşen "soyut sanat" tanımları, kısaca şu biçimde özetlenebilir: Sanat özgün/r/lüktür, bireysel ifade ediştir, taklit değil yaratıdır. Soyut sanat, güdümleyici sanatın, akademizmin karşısındadır, Soyut sanat, renk ve çizgi aracılığıyla içsel olanın dışlaştırılmasıdır. Dışa vurumlar için figür, figürsel anlatımlar, tarihsel ve toplumsal öykücülüğe gerek duyulmamalıdır.

Örneğin, *Varlık* dergisinin "Non-figüratif için ne düşünüyorsunuz?" soruşturmasını, Bedri Rahmi Eyüboğlu 'nakış'; Sabri Berkel, 'dekoratif', Âtıfet Hançerlioğlu 'sanatkarla sanatı başbaşa bırakan sanat'; Orhan Hançerlioğlu, 'yalnızca renk ve çizgiden ibaret, sanatçının kendisini gösteren', Sabahattin Kudret Aksal, 'Resim sanatının değerlerini araştıran, tartışan bir metod, eskiden beri süregelen çabanın, resmi katıksız olarak çizgi ve renkle kurma çabasının bir sonucu, soyut resmin son aşaması'; Zahir Güvemli, 'resmi sadece göze hitabeden bir renkli imkân olmaktan kurtarıp asrın felsefi görüşünü sığdırmak istemiş bir tekamülün mahsulü', Oktay Akbal, 'kişioğlunun yaratıcı zekasının ve sanat gücünün yepyeni bir hamlesi, değişik bir arayışı, Adalet Cimcoz, 'tabiatın taklitçisi ve modelinin kopyacısı olmayan' diye yanıtlayarak Türk sanat ortamındaki, 'soyut sanat'ı açımlayan tüm tanımlamaları belirginleştirmişlerdir (Anonim, 1954e: 5, 17). Tavanarası Ressamları ise yaptıklarıyla, "Resme tefekkürü sokmayı, skolastik bilgilerle değil, ressamların kendi dünyalarının kültürü ile çalışmayı amaçladıklarını" dile getiriyorlardı (Mazılık, 1952: 20).

II.3. Romantik köylü gerçekçiliği ve otodidakt sanat

1938-1945 yılları arasında devlet, modernleşme isteğinin bir gereği olarak 1932'de kurduğu Halkevleri ve Köy Odaları aracılığıyla Türk insanını/köylüsünü eğitmek, biçimlendirmek ve çağdaş kılmak için Anadolu kültürüne ve folkloruna eğilmiş, kültürel bir yeniden yapılanmayı planlamıştı. Türkiye'nin gerçek sahibi ve efendisinin üretici köylü olduğunun 1922'de Atatürk tarafından açıklanmasından sonra CHP'nin 'halkçılık' ilkesi köylülük üzerine odaklanmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında partinin yurt gezileri ve sergileri, İstanbul'dan pek dışarıya çıkmayan Türk sanatçılarının Anadolu'ya giderek halkını ve kültürünü ta-

nımasını amaçlamıştır. Yurt Gezileri, sanatçıların bazıları için bir çelişki gibi görünürken kimileri için sanatsal yenilenmesinin temel taşı olmuştur.[9]

Sanatçılar arasında Cumhuriyet devrimleri ile başlatılan ve yönlendirilen Anadolu folkloruna ve köylüsüne eğilme isteği, 1950'lerde anlam değiştirerek sürdürülmüştür.

Bu dönemde dikkati çeken en önemli sanatçı hiç kuşkusuz köylü ressam İbrahim Balaban'dır. Haşmet Akal, Balaban'ın 1953 yılındaki sergisini, ülkedeki en önemli sanat hareketi olarak değerlendirmektedir. Balaban'ın yapıtlarını şimdiye değin gördüğü "naive" ya da "modern primitifler" den farksız bulmakta, bu yapıtların Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde primitifler salonuna kabul edilmesi halinde tüm dünyaya kendimizi övünerek tanıtma olanağı bulacağımızı düşünmektedir (Akal, 1953). Can Yücel'e göre ise İbrahim Balaban, 'meydan kenarı yiğitlerinden değil'dir.

> ...Gerçeğe öyle üstüne üstüne bir yaklaşışı var ki! Belki bu sakınmazlık resimlerini ilk bakışta tedirgin edici kılıyor, onlara bir acemi elinden çıkmış görünüşü veriyor. Desenleriyle, orta boy guaşlarla yağlı boyaların uslûpça birbirleriyle bağdaşmaz hali, insanı yanıltıp acele bir yargıya sürüklüyor. Sonra bir de bakıyorsunuz, sakınmazlığından, cüretinden hiçbir şey yitirmeden, kurnaz sanatçı açmazlarına sapmadan, yatağını bulmuş bir dere misali huzur içinde akan pınl pırıl dört beş resim: Üzerlerinde bir Rousseau yırtıcılığı. Ama içinde gezdiği ormanı karış karış bilen, nereye saldıracağını şıpınişi kestiren bir yaratık. İşin hikâye yaniyle oyalanmadan seyirciyi gerçeğin taa göbeğine götüren resimler. Bu bakımdan ona gerçekçi realist demek bile yanlış. Onda Makal'ın, gerçeği iğneyle kuyu kazarcasına eşelemesi yok. Dağın etrafında gezdirmeden sizi doğruca madenin damarına indiriyor. Bildiğimiz bilmediğimiz yönleriyle Anadolu köyü, Anadolu köylüsünün askerliği, hastalığı, sağlığı, erkeği, dişisi... Şehirden, kasabadan, ne bileyim örneğin sokaktan hiç mi hiç söz açmıyor. Sıska öküzler, at leşleri, gağırgası çıkmış köpekler, kötü kötü süzülen kuşlar, gözlerinize ürkek ürkek bakan, ha kaçtı ha kaçacak ceylânlar. Ama bütün bunlar Balaban'ın resimlerine öylesine yerleşiyorlar ki bu kahrolmuş yığın, sonuna kadar kahrolmıya yargılı olmaktan çıkıyor. Topunu bağrında eriten, gücünü umuttan alan bir gerçek duygusu içinde Balaban'ın dünyasına, dünyayı adam etmek için didinenlerin dünyasına doğru kalkınmaya başlıyor (Can, 1953).

İbrahim Balaban'ın resmi, Yapı ve Kredi Bankası Resim Yarışması seçici kurulu tarafından ödüllendirilmeyenler arasındaydı ama, Akademili hocaların Aliye Berger karşısındaki yenilgisi onaylanırken İbrahim Balaban'ın haksızlığa uğradığı düşünülerek üzüntü duyulmaktaydı. Bu üzüntüyü dile getiren yazılardan biri şöyledir:

> Sergide ressamların adları açıklanmamış. Onun için derece almıyanları yazmıyorum. Yalnız bir ayırma yapacağım. Balaban'dan söz edeceğim. Bizim biricik su katılmamış

9. Ayrıntılı bilgi için bkz., Z. Yasa Yaman, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", *Toplumbilim*, Haziran 1996, Sa. 4, ss. 53-52, "Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği", *Türkiye'de Sanat*, Ocak/Şubat 1996, no. 22, ss. 29-37.

> köylü halk ressamımız, derece alamamış. Duyduklarıma göre, jüri, bu usta halk ressamını, halk resmine, primitif resme özenmiş bir akademili sanmış. Üzerine çok düşünmüş, sonunda-özenti ve taklittir diye derece vermemiş. Yazık oldu Balaban'a.
>
> Balaban için, Meksika halk resminin etkisi var derler. Oysaki değildir bence. Balaban'ın hayat şartları, Meksikalı halk ressamının hayat şartlarına benzer. Eserlerdeki andırış da olsa olsa bu bu şartlardaki benzeyişten gelir. Balaban'ın sergideki resmini sevdim. Ondan entelektüel olmasını isteyemem, namuslu bir işçi. Resimle ve resim tekniğiyle laf etmesini biliyor Balaban (Anonim, 1954v: 5).

Akademili olsun ya da olmasın bu "köylülük romantizmi" uluslararası seçici kurulun ilgisini çekmiştir. Herbert Read;

> Neticede tamamen 'Conventionnel' olan bir kompozisyon şekli meydana çıkmıştır. Hattâ mücerret çalışan ressamlar bile aynı hataya düşmüşler ve onların eserleri de ötekilerinki gibi bir nevi akademizmin içine sıkışıp kalmıştır.
>
> Biz ise bu görüş ve yaratışta özelliği olan ve sembolik canlılık taşıyan bir resmin meydana gelmesi için çalışıyoruz. Bu değerleri, şekil kompozisyonu ve malum sembolizm değerlerinden üstün tutarız.
>
> Halk sanat ve geleneklerinin yeni resimde tutacağı yere gelince, bu memlekete göre değişir. Meselâ İngiltere'de endüstrializm folklor diye bir şey bırakmamıştır. Sizde sunileşmemiş bir sanata varmak imkânları henüz mevcut olabilir. Fakat gene de halk geleneklerinizle doğrudan doğruya bir temasta bulunmanız çok güçtür. Köylü sanatı tabii bir şekilde gelişmeli, bu iş Akademi'den geçmiş sanatçıların işi değildir. Bugün milletlerarası temasların ve bilgi alış verişinin bu kadar çoğaldığı dünyamızda halk geleneğini yaşatmak ve bu temel üzerinde bir sanat kurmak zordur. Sanatçılarımız halktan veya köylü sınıfından değildir, milletlerarası bir görüş ve anlayış zemini üzerinde yaşarlar ve çalışırlar, tam köylü olamazlar, olmadıkları için de köylü sanatını canlandırmanın yolunu bulamazlar...

sözleriyle mevcut durumu vurgulamaktadır (Nur, 1954; Anonim, 1992: 39; Yasa Yaman, 1996: 35).

Anadolu'yu, Anadolu insanını çizip boyayan bir başka sanatçı, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi mezunu, 10'lar Grubu üyesi Fikret Otyam'dır (Haziranlı, 1952a: 3). 10'lar Grubu, Mayıs 1947'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinin oluşturduğu bir gruptu. Anadolu'nun geleneksel nakış örgeleriyle çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek , doğadan ve yaşamsal çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve soyutlama yöntemiyle doğu-batı bireşiminde yorumlamayı amaçlıyordu (Arslan, 1997: 1376). Doğu-batı bireşimcilerinin izinden giden bu topluluk, Akademi mezunu oluşlarıyla da, Tavanarası Ressamları'nın karşıtı bir tutum içindeydiler. Tavanarası Ressamları ile aynı yıl sergi açan 10'lar Grubu sergisi için yapılan bir eleştiri bu karşıtlığı daha görünür kılmaktadır:

> Beni en çok sarsan ne oldu biliyor musunuz? Bundan önceki sergilerinde bir Bedri Rahmi havası uluorta eser dururdu. O resimlerin içinden yüz akiyle çıkabilmek için,

> konularını, tekniklerini, işi değerli kılacak tekmil özellikleri öğretmenlerinden ödünç almış gibiydiler. Bu seferkinde yok öyle şey.. Bir öğrenci kararsızlığından özentisinden çok, belirli bir kişiliğe varmış ressamların tavrı seziliyor. Kimi zaman Braque'ın, Modigliani'nin, Picasso'nun, Marquet'nin seslerini işitir gibi olursunuz ama bu da ülkemizdeki ressamların az buçuk hepsinde göze batan bir kusur. Artık alıştığımızdan mıdır nedir, pek öyle tedirgin etmiyorlar. Zaten bu arkadaşların, öyle çığır açmak, geleceğin sanatına salt kendi açılarından bakmak iddiaları yok. Bu silikliklerine rağmen öyle ustaca işler becermişler; öyle düzenler kurup, öyle değerler yoktan var edivermişler ki... Kötü resim yapmıya sanki elleri varmamış! Bu yüzden o kadar resmin içinde fenaları, kofları hangisi? Diye araştırmaktan vaz geçiyor; hangisi yeni bir düzen bulmuş, işitilmedik bir türkü söylemiş? Ona bakıyorsunuz (Haziranlı, 1952a: 3).[10]

Maya Sanat Galerisi'nde sergi açan Fikret Otyam'ın yöreselci tutumu oldukça belirgindir. Bu sergi için Ali Haziranlı şöyle demektedir:

> Ne de olsa, delikanlı adamın hali başkadır. Koyulduğu yolda keyifli keyifli, sekerekten öyle bir gidişi var ki.. Dur otur dinletemezsiniz; illâki memleketi sırtlayıp, ayağınıza kadar getirecek. Sıtmasını, nakışını, halayını, bulutunu, ağasını, ırgadını. Orhan Velisi'ni sergiliyor önümüze.. Köyden şehire indi miydi afallamıyor; şehir dönüşü köye uğradı mıydı çevresini küçümsemiyor; merhaba, eski merhaba! (Haziranlı, 1952b: 3).

Öte yandan şiirdeki benzer tutum, olumsuz eleştirilerin nedeni olmaktadır:

> Şairler tok karnına mütemadiyen sefalet manzaraları terennüm etmeyi adet edinmişlerdir. Kırılıp paylaşılan soğan, saz benizli tarlalar, bir orta afrika dağı kadar kimsesiz yaylalar, avurtları çökmüş çobanlar, bir sürrealist ressamın fırçasından doğmuş acaip gözlü, acaip vücutlu köylü kızlar ila (Bozkurt, 1955b).

Nahif resimler, eğitimsiz ressamlar 1950'lerde ilgi görmeye başlamıştır. Bu oluşumda, özellikle savaş sonrası Polonyası'nda sanatçıların kendi ulusal ve yenilikçi geleneklerini geliştirmeleri ve bu özgür tutumlarının Avrupa'da kabul görmesinin de payı olmalıdır. Nuri Özgiray, Hakkı Öcal, Cemil Eren, Yüksel Arslan, İhsan Cemal Karaburçak, vd. bu tür sanatçılar arasında sayılabilirler (Otyam, 1955: 5; Güran, 1957: 4). Bu sanatçıların bir bölüğü soyut sanatın, bir bölüğü bireşimci bir tavrın, diğerleri ise nahif sanatın peşinden gidiyorlardı. Örneğin Orta Anadolu'nun bir köyünde doğmuş Cemil Eren'in, o tarihte Avrupa'ya gitmemiş, akademik eğitim almamış olmasına karşın, "çağdaş non-figüratif sanatı ile at başı yürümesi, -sık sık Avrupa'ya giden, İstanbul'un sanat çevreleri içinde doğup büyüyen ama post-empresyonizm ve ekspresyonizmden ileri gidemediği düşünülen sanatçılarla karşılaştırıldığında- modern akımlarla sarmaş

10 1952 yılında grup üyeleri Hayrullah Tiner, Cafer Yazdıran, Fikret Otyam, İvi, Perihan Ege, Nevin Demiryol, Meryem Palavan, Remzi Raşa, Naim Fakihoğlu, Saynur Güzelson, Fahrünnisa Sönmez, Rıza Şentina, Osman Oral, Orhan Peker ve Turan Erol'dan oluşuyordu. Ancak bu sergiye Orhan Peker ve Turan Erol askerde oldukları için katılmamışlardır (Haziranlı, 1952a: 3).

dolaş oluşu, şaşırtıcı" bulunmakta ve övgüyle karşılanmaktadır (Güran, 1957: 7). Yüksel Arslan'ın çağdaş ile ilkeli, bireysel çelişkileri, cinsel güdüleri bağlamında gerçeküstücü bir biçimde ele alışı, soyut ile somutu karşı karşıya getirişi dönemin basınında önemli kültür ve sanat adamları tarafından övülmüş ve eleştirilmiştir (Tansuğ, 1988: 248-250).

Bu sanatçılara bir diğer örnek, genç bir hekim olan Fikret Ürgüp'tü. Kendi kendini yetiştirmişti, yanı sıra sanat yazıları yazmaktaydı (Anonim, 1950: 2). Öte yandan 1951'de Fransız Konsolosluğu'nda soyut ve non-figüratif işleriyle sergi açan Tavanarası Ressamları'nın da, Nuri İyem'in resim derslerine katılarak kısa sürede, akademik eğitim almadan, kendilerini yetiştirdikleri düşünülüyordu (Aksal, 1951: 1; Yasa Yaman, 1993: 60-63).[11]

III. Galeri olgusu, sergiler ve koleksiyonculuk

1950-1960 yılları arasında görsel/plastik sanatlar dünyasındaki/ pazarındaki üç önemli sözcük 'galeri', 'sergi' ve 'koleksiyonculuk' olarak belirlenebilir. G. Reitlinger'in "Bir yatırım olarak sanat, geçmişi ancak erken 1950'lere kadar uzanan bir kavramdır" yargısı, Türk sanat ortamında da gözlemlenebilir olgulara karşılık gelmektedir (Hobsbawm, 1996: 571). Görsel sanatlar merkezi olarak New York, Paris'in yerini aldığında, bir yandan da yaşayan sanatçıların, yapıtlarını, en yüksekten pazarladığı sanat piyasasına dönüştü. Sergileme, koleksiyonculuk ve piyasa kavramları 'sanat'ın ayrılmaz tamamlayıcıları haline geldiler.

III.1. Sergileme olanakları ve galeriler

1950'lerle birlikte devletin sergi/le/me etkinliklerine katkısı giderek azalmaktaydı. Ankara'daki Sergievi, yıllardır hazırlıkların sürdüğü söylenen bir ticaret sergisi nedeniyle, işlevini yitirmiş, kullanım dışı kalmıştı. Bununla birlikte Savaş öncesi yıllara oranla sergileme mekânlarında önemli bir artış gözleniyordu. 1952'de İzmir'de bir devlet galerisi açılmıştı ve devlet, 1954'de Ankara'da da bir galeri açma sözü veriyordu (Karaburçak, 1953: 4). Öte yandan 1950'li yılların en önemli özelliği, sanat yaşamına "özel galeri"lerin girmesi ve kişisel sergilerin artmasıdır. Örneğin 1954-55 yılları İstanbul'unda irili ufaklı bir çok sergi salonundan söz edilmektedir. Sekizi Tünel'le Taksim arasında bulunan bu yerler, beş yıl önce ile kıyaslandığında izleyicinin ve bu yoldaki çalışmaların artmasına bir ölçüt olarak gösterilmektedir. Şöyle bir sıralarsak Güzel Sanatlar Akademisi, Fransız Konsolosluğu, Amerikan Haberler Merkezi, Maya Galerisi, Olgunlaşma Enstitüsü Galerisi, Kuyucu Murat Paşa Medresesi (Vezneciler'de), Gamsız Gale-

11 Bu ressamlar, Erdoğan Behnesavi, Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Ömer Halûk, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil, Ömer Uluç, Atıf Yılmaz'dır.

risi, Galatasaray Lisesi Antresi, Tiyatro Derneği, Sanat Dostları Derneği, Casa d'Italia, Spor ve Sergi Sarayı, Şehir Galerisi, Çevre Sanat Derneği, Filarmoni Derneği öne çıkan adlardır. Ankara'da ise bazı genç aydınların sanat devinimlerini yaymak ve tanıtmak amacıyla, 1952 yılında kurduğu Helikon Sanat Derneği, düzenlediği sergilerle özel galeri kimliği taşıyordu (Anonim, 1953c: 3; Karaburçak, 1953: 4).[12] DTCF'nin salonu bir başka sergi etkinlik alanını oluşturuyordu. Bu salonların büyük bir kısmında soyut sanat sergileri açılmaktadır. Örneğin böyle bir sergi, 4 Mayıs 1954'de "Yenilerden Yirmisi" adıyla birleşen genç sanatçıların resim, heykel ve seramik sergisi olarak bir manifestoyla İstanbul; Kuyucu Murad Paşa Medresesi'nde açılmıştır (Anonim, 1954l:3). Diğer yandan bu dökümle, Türk sanat ortamına, Fransa'dan sonra Amerika'nın da kültürel bağlamda etki etmeye başladığı görülmektedir. Amerikan Haberler Merkezi, kültür ve sanat olaylarına, yalnızca mekân sağlayarak değil, kendi sanat ve kültürünü tanıtıcı yayınlarla da girmeye başlamıştır.

Hiç kuşku yok ki, bu yıllarda İstanbul'un en önemli sanat galerisi, 1950'de Adalet Cimcoz'un açtığı Maya Sanat Galerisi'dir. Galeri hem İstanbul'un entelektüel yaşamına katkıda bulunmuş, hem de öncü sanatın, 'soyut sanat' sergilerinin önemli bir mekânı olmuştur. Paris gezisinden dönen Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul'da bir sanat galerisinin açılacağı duyumu üzerine Maya Sanat Galerisi ile ilgili bir yazı yazar. Eyüboğlu, galerileri yaşayan sanatın nabzının attığı yer olarak tanımlamaktadır:

> Galerilerde duyduğum hazzı ve ferahlığı hiçbir müzede duyduğumu hatırlamıyorum. Niçin? Hangi galeride müzedeki şahaserlerin üstünde işe rastladım? Asırların göz nurunu, özünü bir salonda toparlıyan müzelerin yanında galerilerin sözü olabilir mi?
>
> Galeri, yaşıyan sanatın değil yaşıyan sanatkârların eserlerini bir araya toplıyan yerdir. Öylesine öyledir ama galerisi olmıyan hiçbir memleket bilmiyorum ki orada müze, lâyık olduğu değer ve alâkaya kavuşsun.
>
> .....
>
> Bizde bir galeri açılacağını duyduğum zaman bu yüzden sevindim. Maya Sanat Galerisi bize her şeyden evvel kendi imkânlarımızı herkese tanıtacak. Böyle bir galeri bizde tutar mı, tutmaz?
>
> Maya? Sanat Galerisi?
>
> Maya! Maya! Maya!
>
> Gel de Nasrettin Hoca'yı hatırlama! Ya bir de tutarsa?! (Eyüboğlu, 1951: 1).

Etkinliklerini özveri ile sürdüren Cimcoz, herhangi bir kazanç amacı gütmediği için, zorunlu giderlerini karşılayamamış ve dört yıldan sonra galeriyi kapatma kararı almak zorunda kalmış, 1954 yılı Mayıs ayının sonunda İstanbullu ressam ve heykeltraşlardan yardım istemiştir. Konuyla ilgili gazete haberi şöyledir:

---

12 Helikon Derneği, Yenişehir'de Mithatpaşa caddesinde bulunuyordu (Karaburçak, 1953: 4).

> Adalet Cimcoz, masraflarını karşılayamadığı için bu ayın sonunda büsbütün kapatmağa karar verdiği Maya Galerisi'ni kurtarmak ümidiyle, İstanbullu ressam ve heykeltraşlardan yardım istemiştir. Bayan Cimcoz'un son ümidinin gerçekleşmesi için, Maya'da dört yıl içinde sergi açan sanatçıların galeriye bir eserlerini hediye etmelerini ve bu eserlerle 15 Haziran'da açılacak olan sergiye, sanatseverlerimizin ilgi göstermeleri gerekmektedir. Böylelikle, Galeri sahibesi: Maya kapanmamalıdır! diyen sanatçıların olduğu gibi, sanat dostlarının da Maya'ya olan bağlılıkları bilfiil ölçülmüş olacak ve bu alâka eğer yeter derecede kuvvetli ise Galeri tabiatiyle kurtulacaktır. Bu sergide yapılacak satış, masrafın bir kısmını olsun korumağa yettiği taktirde, Adalet Cimcoz gerisini kendi cebinden seve seve eklemeye hazır olduğunu bildirmiştir (Yurdanur, 1954: 3).

Beklenen yardım sağlanmış, yalnız sanatçılar değil izleyiciler de galerinin kapanmasına tepki göstermişlerdir. Elli kadar ressam ve heykeltraş bu çağrıya kulak vermiş ve yapıtlarını açılacak sergide satılmak üzere Maya Galerisi'ne armağan etmişlerdir. Bazı şairler de Galeri yararına satılmak üzere imzalı kitaplarını bırakmışlardır. Daha ilk günden 1600 lira tutarında resim ve heykel satılmış olması, Maya'nın kapanmaktan kurtulacağının göstergesiydi (Anonim, 1954p: 3; Anonim, 1954m: 3). Safa M. Yurdanur'a göre Maya Sanat Galerisi, Adalet Cimcoz'un malı olmaktan çıkmış, bir kuşağın sanat kurumu haline dönüşmüştü. Maya, küçüktü ama, kısa bir süre içinde Beyazıt Kulesi, Gülhane Parkı, Kapalı Çarşı gibi, kentin önemli adlarından biri olmuştu. Yabancı turistler için, modern Türk resmine açılan pencere Maya'ydı (Yurdanur, 1954c: 3). Maya, döneminin öncü Türk sanatını, yeni eğilimleri sergileyen ve destekleyen özel ve özgün bir sergileme ortamıydı, ancak yine de 1955 yılı sergi sezonundan sonra kapandı.

İstanbul'da, 30 Kasım 1956 günü vali Fahrettin Kerim Gökay'ın da katılımlarıyla açılan Ertem Galerisi'nin de tüm olumlu dileklere karşın ömrü uzun sürmedi. Bir hurda deposunu galeriye dönüştüren mimar İrfan Ertem, mekânını 1957'nin sonunda kapadı (Kavruk, 1957: 13; Güvemli, 1957b: 11). Bu kez, Taksim'de açtıkları İDE Mimarlık Bürosu'nu zaman zaman galeri olarak kullanmayı düşünen mimar Faruk Sırmalı ve iki arkadaşı, ilk sergilerini Eren ve Bedri Eyüboğlu, Zerrin Bölükbaşı, Sabri Berkel ve Lerzan Bengisu'nun yapıtlarıyla Ocak 1958'de açtılar (Güvemli, 1958: 17).

Bu yıllarda, sanat devinimlerini yaymak ve tanıtmak amacıyla, kurulan (1952) Helikon Sanat Derneği ise Ankara'da benzer bir işlev üstlenmiştir (Anonim 1953c: 3). Bu süreçte Ankara'nın önemli diğer bir galerisi mimar Selçuk Milar'ın 1959'da kurduğu ve 1960'larda etkinlik gösteren Milar Galerisi olmuştur.

Kısaca, 1950-1960 yılları arasında yaygınlaşan sergileme etkinlikleri ve buna bağlı olarak açılan galeriler, sanatçılara yapıtlarını dilediklerince gösterebilme olanağı sağlamaktaydı.

III.2. Koleksiyonculuk ve resim piyasası

1950'lerin basınında, kamuoyunda, sanat çevrelerinde bu denli tartışılmasına, yazılıp çizilmesine, soyut sanat sergileri açılmasına, sanatçıların soyut işler üretmesine karşın bugün müzelerde ve özel koleksiyonlarda o yıllarda yapılmış "soyut sanat" işlerine pek az rastlanması ilginçtir. Devletin sanatı korumayı iyice bıraktığı bu dönemde, üretilmesine karşın, soyut işlerin alıcı bulamadığı gibi bir çıkarsama doğru olacaktır. Anlaşılıyor ki, devlet, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılan sanatçıların soyut çalışmalarına pek talip olmuyordu.[13]

İstanbul'da resim sergileri çoğalmasına karşın resim satılmıyordu. Resim izleyicisi oluşmaya başlamıştı ama alıcısı yoktu. Fikret Ürgüp, ülkemizde de resim satıldığında, cebi para gören sanatçının, resim yapma isteğinin artacağını düşünmekteydi ama, resim meraklısı, resim fiyatlarını görünce pazarlığa bile cesaret edemeden mahcup bir biçimde bu isteğinden vaz geçmekteydi. Paris'te oluşan sanat borsası ve resim fiyatları ile karşılaştırıldığında Türk sanatçısının yapıtları pahalı bulunuyordu. Buna karşılık sanatçıların, prestijlerinin sarsılacağı ve değerlerinin azalacağı düşüncesiyle yapıtlarına ucuz fiyat koymaya yanaşmadıkları anlaşılıyordu. Ürgüp'ün 'yeni resim'i 'fiyatlandırma' mantığı serbest piyasa ekonomisi mantığına yabancı değildi:

> Yeni resim oldukça çabuk yapılmaktadır. Eski resimlerdeki gibi büyük maddi emek sarfı yoktur. Malzemesi de çok tutmaz. Sonra ressamı resim yapmıya zorlıyan da yoktur. Sevdiği ve ihtiyaç hissettiği için yapar. Böyle kendi isteği ile yapıverdiği resim bir de alıcı bulursa, durmadan resim yapacaktır. Sonunda kendi yolunda ilerlemiş olacaktır. Böyle düşünerek resimlere herkesin yanaşabileceği fiyatlar koymayı tecrübe etmelidir, diyorum. Bundan ressamın hiçbir kaybı olmaz. İleride bir şöhrete ulaştığı vakit resimlerinin kıymeti kendiliğinden yükselecektir. Yirmi senedir Paris'te resim yaparak hayatını kazanan ve bugün oldukça tanınmış olan Goetz, ilk zamanlar resimlerini çok ucuz sattığını, bu suretle tutunduğunu söylüyordu. Şimdi bile en pahalı sattığı resim büyüklüğünü de düşünerek ucuz buluyorum-200 lirayı geçmemiş.
>
> ....
>
> ... Resim fiyatları yeniden düşünülsün ve ucuzluk tecrübe edilsin isterdik (Ürgüp, 1951: 1).

1950'li yılların sanat ortamı Türk sanatının uluslararası pazara çıkması düşüncesini benimsiyor ve bu ülküyü gerçekleştirmeyi istiyordu. Fikret Adil'in[14] 4-19 Mayıs 1955 tarihleri arasında Filarmoni Derneği'nde Paris'te yaşayan 8 ressamımızın yapıtlarından oluşan bir sergi açması "Bugünkü Paris ressamları arasında 'non-figüratif', 'abstrait' ve daha yeni olarak 'tachisme' gibi cereyanlar na-

---

13 Devlet Resim ve Heykel Sergileri üzerine sürdürmekte olduğum bir araştırma, devletin sanata yaklaşımı, sanat eleştirisi, koleksiyonculuğun mantığı, vb. birçok sorunun yanıtına az çok açıklık getirecektir

14 Fikret Adil'i belki de Türkiye'deki ilk özel sergi düzenleyicisi (kuratör) olarak görebiliriz.

sıl karşılanıyor?" sorusunu gündeme getirmişti ve Fikret Adil'in bu soruya yanıtı Türkiye'deki sanat piyasasına da ışık tutuyordu:

> Maalesef orada da sahici ressamları, bilhassa bu son cereyanlar dolayısıyla sahtelerinden ayırdetmek halk için müşkül, hattâ imkânsız oluyor. Paris dünyanın resim merkezi ve piyasası olduğu için birçok kimseler resim spekülâsyonuna girmek istiyorlar. Bunların çoğu resim sanatı hakkında bir fikre sahip değiller. Sadece para kazanmak maksadiyle işe girişiyorlar. Bunu fark eden birçok 'sahte' ressam da onları istismar etmekten geri kalmıyorlar. Böylece bir karışıklık ortaya çıkıyor. Hakikî sanat cereyanlarının ne olduğunu bilen mahdut galerilerin dışında yerden mantar gibi yeni galeriler türüyor. Bu keşmekeşin akisleri memleketimize kadar gelmiştir. Doğru dürüst desen yapmasını bile bilmeyen birtakım ressamların Paris'te de bulunduğunu bildirmek isterim. Bunlar arasında, meselâ tuvale uzaktan boya serperek resim yaptıklarını iftiharla söyliyenlere rastlanmaktadır. Resim spekülâtörlerinin hayranlıklarını bu kurnazlıklarıyla kolayca temin ediyorlar (Anonim, 1955: 4).

Öte yandan İbrahim Balaban'ın 1953 aralığında "Sevinçle açtık, sevinçle kapattık" adıyla gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisi, yılın en çok hasılat yapan sergisi olarak gösterilmektedir (Azizoğlu, 1953: 16).

III.3. Sergiler

Bu süreçte, yurtdışı ve yurtiçinde açılan sergi düzenlemeleri o denli çok ve yoğundur ki, bunların tek tek anılması ve tartışılması yazı kapsamının sınırlarını zorlayacak boyuttadır. Kübizm, izlenimcilik, köylü gerçekçiliği, toplumsal sanat gibi eğilimlerin ve bu eğilimleri benimseyen sanatçıların sergi etkinliklerine karşın dönemin başat söylemi "soyut, non-figüratif"ti. Soyut sanat sergileri öylesine çoğalmıştı ki, 1951'deki 17. Sergilerinde, Nuri İyem'in kurucuları arasında bulunduğu ve toplumcu sanatı savunan Yeniler Grubu üyelerinin yapıtlarında da, "non-figüratif yani şekilsiz resme doğru bâriz bir kayma" görülüyordu (Kan, 1951: 22). 1954 nisanında açılan birkaç sergi- Fransız Konsolosluğu'nda Hulusi Mercan, Agop Arad, Fethi Karakaş, Maya'da Adnan Çoker ve Lütfi Günay sergileri, Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi salonlarında açılan 15. Devlet Resim ve Heykel Sergisi- ve bu sergiler üzerine basında yer alan eleştiriler gündemdeki konunun "soyut/non-figüratif/mücerret" sanat üzerinde odaklaştığını göstermektedir.

15. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, devlet sergilerinin yapısı gereği türlü anlayış ve arayışları bir araya toplayan niteliğiyle sınırlı olsa da soyut sanat uygulamalarına yer vermekteydi. Öte yandan o yıla kadar yalnızca Ankara'da açılan sergi, 1954'den başlayarak İstanbul'a, oradan da Eskişehir ve Bursa'ya getiriliyor ve Ankara'nın devlet merkezci sanat başkentliği kırılıyordu (Ürgüp 1954: 4 ve Günay 1954: 3, Kaptan 1954b: 3). Devletin düzenlediği sergiye duyulan güven ve inanç daha o yıllarda yitirilmiş, 1950'li yıllarla birlikte sanat başkenti İstanbul

olmuştu. Arif Kaptan, devlet sergisinin Anadolu'da gezdirilmesini olumlu buluyor ancak İstanbul için büyük bir yenilik olmayacağını düşünüyordu:

> Sanat hareketi bakımından çok fakir olmayan İstanbul'u bu yıl Devlet Sergisinin ne dereceye kadar tatmin edeceğini kestirmek güç değil. Bir defa sergiye katılan ressamların yüzde yetmişi İstanbul'dadır, şahsi sergiler de açtıkları için, tabloların bir sürpriz yaratmayacaklarını sanıyorum. Ama Devlet Sergisi, İstanbul için bir yenilik olacak belki (Kaptan, 1954b: 3).

Devlet sergisine yöneltilen eleştiriler arasında üzerinde durulacak bir diğeri Arif Kaptan'ınkidir.

> ... Genç ressamların çoğu şikayetçi oldukları için küskün bir tavır takınmışlar. Bu yüzden Devlet Sergilerine az eser veriyorlar. Yeni yolda araştırmalar yapan genç unsurlar bu işin gerçeği ile sahtesini birbirinden ayırdedecek, sanat kültürü olan bir jürinin hasretini çekmekteler.
>
> İstidatlı gençlerin bu ürkekliğini giderecek, onların yurdun her tarafında tanınmalarını sağlayacak olan Devlet Sergilerine katılmaları için gereken tedbirlerin alınması zamanı gelmiştir (Kaptan, 1954b: 3).

DRHS yönetmeliği yeniden gözden geçirilmesi, günün koşullarına uygun hale getirilmesi önerilmektedir (Kaptan, 1954b: 3). Şartnamesi değiştirilen 17. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde "fotoğrafik sanat anlayışından abstraksiyona, ve günümüzün en ileri sanat anlayışına kadar" türlü yapıtlar yer almakta ve bunlar arasından Sabri Berkel, Cemal Bingöl, İlhan Koman ve Kuzgun Acar'ın soyut resim ve heykelleri dikkat çekmektedir (Anonim, 1956: 11).

1950'li yıllarla birlikte değişen bir anlayışı vurgulaması açısından Dr. Robert Anhegger'in Alman Kültür Derneği'nde düzenlediği karma resim sergisi önem taşımaktadır. Dr. Anhegger, 1960 yılında, 1939 yılından beri sürdürülmekte olan Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin aksine Akademi hocalarını, soyut çalışanları ve nakış geleneğine bağlı bir sanat anlayışını sürdüren sanatçıları 'uzlaştırma' kaygısı olmadan biraraya toplamış, böylelikle Türk sanat ortamında, daha önce sözü edilen üç eğilimin, bir özetini vermiştir. Burada üzerinde durulan nokta, devletin aynı potada eriten, uzlaştıran, koruyucu ama hakim tutumu yerine, yalnızca sergilemenin yeğlenmiş olmasıdır. Bu ufak ayrıntı, 1950'li yılların tartışmalarını, karşılıklarını birarada ama belirgin kılmıştır. Devletin baskı kurmadan, doğrudan güdümlemeden ama sanatçıların ortak bir paydada toplanacaklarına beslediği inanç ile karşılıklı duruşları belirginleştiren Alman Kültür Merkezi'nin niyeti arasında açık bir ayrım bulunmaktadır.

Öte yandan soyut sanat sergileri öylesine yaygınlaşmıştır ki, 1960'da Amerikan Haberler Bürosu Salonu'nda açılan Nihat Acemi, Mustafa Ayataç, Nejat Gönenç soyut resim sergileri Türkiye'deki soyut resim çalışmalarının en kötü örnekleri arasında gösterilmiştir. "Resim karşısında iç bulantısının nasıl olabilece-

gini merak edenlerin bu sergiyi görmeleri gerekirdi" diyordu Sezer Tansuğ (1960a: 54-59). Aynı yıl Türk-Amerikan Derneği'nde Cemil Eren'in, Şehir Galerisi'nde Ferruh Başağa, ve Tülay Tura'nın, Türk-Alman Kültür Derneği'nde Nuri İyem'in, Azra İnal'ın sergileri, soyut çalışan sanatçıların sergilerine bir kaç örnektir (Tansuğ, 1960b:63, 1960c: 63-65).[15] Soyut sanatın tanıtılmasında Amerikan Haberler Merkezi'nin katkısı büyüktür.

Ocak 1957'de, açılan bir koleksiyon sergisi, Türk sanat çevrelerinde sanat eleştirmenlerinin Amerika'yı nasıl değerlendirdiğine örnek olarak gösterilebilir.

> Amerikan Haberler Merkezi'nde, Kongre, yani Birleşik Amerika Büyük Millet Meclisi kütüphanesinde bir koleksiyonun bazı örneklerini gördük... İşte bu sergide, son on beş yıl içinde Kongre kütüphanesine alınan eserlerin bir kısmı var. Epeyce bir yekun tutan resimlerin çoğu Picasso'ların, Mondrian'ların, Arp veya Klee'lerin manevi evlatları tarafından yapılmış. Genel olarak resim zevki muhafazakârken, Amerika Meclisinde, bu tarz eserlerin saygı görmesi, doğrusu beni sanat adına çok sevindirdi. Yeni sanatın avukatlığı bize düştüğünden değil, sadece bu kabil resimler yüzünden sanatçılarımın katlandığı sıkıntıları, resmi ağızların kullandığı ağzı hatırladığımızdan (Güvemli, 1957: 13).

Güvemli bu yazısıyla, yeni Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne seçilecek sanat yapıtları nedeniyle çıkan tartışmalara, ve seçici kurul kararlarına dolaylı bir göndermede bulunmaktadır.

Plastik sanatlarda bir diğer etkinlik alanı, yurtdışında sergi düzenleme ve düzenlenen bienallere katılımdır. Bu yıllarda Londra ve Paris sergileri, 1956 Venedik Bienali'ne katılım, belli başlı uluslararası etkinlikler arasında öne çıkmaktadır.

IV. Temsil sorunu

Yaklaşık 1950-1960 yıllarını kapsayan 10 yıllık bir süreçte, 'soyut sanat' modası zamanlama olarak ilk kez Avrupa ve Amerika'daki oluşumlarla çakışmaktadır. Tüm savaş boyunca, Amerika da dahil Avrupa'da sanat, devlet eliyle yönlendirilmiş, müdahalelere uğramıştı. Aslında çakışmanın Türkiye açısından II. Dünya Savaşı'nın başlamasından beri sürdüğü de söylenebilir. Ancak savaş içerisindeki güdümleme politikaları benzer iken, savaş sonrasındaki benzeşme, düşünsel ve toplumsal duyumsamalar açısından aksamaktadır. Yapılan devşirme gecikerek değil, anında olmuştur. Hiç kuşkusuz bu çakışmanın toplumsal nedenleri arasında, Türk sanatçısının kendini, belki de ilk kez, özgür hissetmesinin de, büyük payı olmuştur. Türkiye'de 'soyut sanat'ın hangi düşünsel alt yapıdan beslendiğini, neyi temsil ettiğini sorguladığımızda, sanatçının devlet ideolojisinden arındırılmış, topluma yarar mantığından soyutlanmış bir kendi başına kalı-

15 1950-1960 yılları arasında açılan sergilerin kataloglanması bu yazının amacı dışındadır. Ancak bu tür bir çalışma büyük ölçüde tamamlanmıştır (Yasa Yaman).

şa gereksinim duymuş olmaklığı öne çıkmaktadır.

Bu ortamda filizlenen 'soyut sanat'ın ne olduğu, ülkenin koşullarıyla ne denli çakıştığı sorusu, dönemin sanatçıları ve sanat çevreleri arasında iki ayrı görüşün tartışılmasına neden olmuştur. Örneğin Akademi hocalarından Nurullah Berk, 1950'li yılların başında soyut sanata yeterince sıcak bakmamaktadır. "Yeni Bir Anlayışa Doğru" adlı yazısında Berk, soyut sanatın temsil etme eksikliğine değinmektedir:

> Arkadaşlarıma bu söylediklerimin, sanatta serbest tefsir ve mücerretlik partizanlarınca iyi karşılanmayacağını biliyorum. Mademki, diyecekler, bir çığır açılmıştır, kuvvetlidir, o halde gerçektir, birçok sanatkârın da ona uyması, devrin adamları sıfatiyle derin bir cereyanına, bir estetiğine bağlanması tabiidir.
>
> Öyle sanıyorum ki, mesele bu kadar basit değil. Kübizm, şüphesiz, sıhhatli bir cereyandı. Picasso'nun şahsına gelince o, hiçbir zaman mücerret resim yapmadı. En aşırı eserlerinde bile tabiatı, sanatkârın iç dramını sezeriz. Kübizmin şekil araştırmalarından doğan mücerret resim ise, sanatın hammaddelerini kurcalamış olmak bakımından dikkat çekici olmakla beraber, devamlılık ve ebedîlik bakımından yaşayacak sıhhatte görünmüyor. 'Resim her şeyden önce çizgi ve renktir, temsili bir sanat olmaktan çıkmalıdır' formülü, yayıla yayıla, tabiat üstü, beşer üstü iddialarla süsleniyor, öyle olmakla beraber mücerret sanatın estetiğini biraz incelersek baştan başa yanlış olduğunu görürüz.
>
> Resim, malzemesi ve özü ile temsili bir sanattır. 'Taklidi' demeye dilim varmıyor. Tabiatı ve insanları canlandırmaktan vazgeçip çerçevesinin dikdörtgeni içinde renk ve şekil spekülâsyonlarına geçince derinleşmez, aksine, basitleşir, dekoratif olur. Taklitçi sanat ile mücerret sanat arasındaki fark, ikisinin de cılız eller tarafından tekrarlanmasından silinmiş bulunuyor... (Berk, 1950: 1).

Burada Berk'in üzerinde durduğu nokta, 'soyut/non-figüratif' olanın nesnesizliği ya da figürsüzlüğünden öte yapıtla birlikte herhangi bir düşüncenin temsil edilmemiş, iletilmemiş olmasıdır. Öte yandan Türkçe'ye 'mücerret' olarak çevrilen 'abstrait' sözcüğünün bu yeni anlayışın özünü yeterince açıklamadığını, bu nedenle de batıda 'non-figüratif' sıfatının yeğlendiğini belirtmektedir;

> Bu, daha açık, maksadı daha belirten bir vasıftı. Tabiattaki hiçbir elemanı 'figurer' etmeyen, temsil etmeyen bir görüşe bundan daha uygun bir isim takılamazdı (Berk, 1952: 14).

Malik Aksel ise, 'mücerret sanat' söyleminin, ne olduğu anlaşılamayan, çizgi dışı kalan, anlatılması güç, tanımı yapılamayan bir kandırmacaya dönüştüğünü, insanın gördüğünden, bildiğinden uzaklaşamayacağını, doğanın dışında hiçbir şey düşünüp ekleyemeyeceğini; düş gücü çok geniş olanın bile sonunda bildiği şeylerden uzağa gidemeyeceğini, örneğin cenneti düşünen bir insanın, dünyadaki bahçelerin, köşklerin, derelerin en güzeli olan bir yeri düşleyeceğini belirtir. Ona göre;

İptidai insan mimarî gibi mücerret görülen bir sanatta da canlıyı cansıza uydurmak istemiş, cansızları canlı görmeye çalışmış, Bu yüzden (beşerî tabiatı) görünüşü mimariye kaydırmıştır.

İnsanda kendi benliğini, değerini tanıtma, kabulettirme meyli her şeyde kendini gösterdiği gibi dolanbaçlı bir yoldan mimaride de gösterir.

Acaba tabiatta benzeri olmayan ve sâde insan eliyle meydana getirilen yapı sanatı gerçekten mücerret bir sanat sayılabilir mi? İnsan zekâsı mücerret bir sanat ortaya koymada nereye kadar yetkilidir. İnsan resimden yazıya nasıl geçmişse eşyaya da öyle geçmiştir. Bugün bir çeşit büyük mobilyalar sayılan yapıların her köşesinde insanı görmek mümkün. Fakat bu görünüş toplu olmadan ziyade dağınık, girift ve çapraşıktır. Nitekim mimaride pencereler dışarıya bakan gözlerdir. Kapıları insan ve eşyayı yutan ve taşıran ağızlardır. Kapı kanadı dil, tüten bacalar burun, dam, kiremitler fazla keşilmiş saçlar, kubbeler tıraş olmuş ve dazlak başlardır. Sütunlar binayı tutan bacaklar, sütun kaideleri ayaklar, kemerler ise kaşlardır. İnsan bu suretle kendi vücudunu dışardaki eşyada görmüş bu vesileyle insancıl temayül mimarinin gelişmesine vesile olmuş.

Şu halde bütün sanatları içine alan mimaride dahi tam manasıyla mücerret'e varmak mümkün olamamıştır. Sürrealist bir tabloda insan nasıl görünüyorsa mimaride de öyle dağınık ve çapraşık görünür. Burada arabesk bir motif bir türlü çözülemiyen arap saçıdır. Gotik kiliselerin sivrilikleri zangoçların külâhlarıdır. Çinlilerin kıvrık, çekik damları onların çekik kaş ve gözleridir. Minarelerin de külâhları dediğimiz zaman insan külâhına benzeyen kısımlar hatıra gelir (Aksel, 1953: 4-5).

'Yeni sanat'ın amaçsızlık olduğunu düşünenler, soyut sanatı savunanların, yıkmak istedikleri şeyin yerine neyi koyacaklarını bilmediklerini savlamaktadırlar (Bozkurt, 1955a: 7). Sanatı ve kültürel gelenekleri yıkmak isteyenlerin çevrelerinde duyumsadıkları 'boşluk'tur (Bozkurt, 1955b).

Türk sanat ortamında her yenilik ya da yeni düşünce, "İnkılâpçı Cumhuriyet' geçmişine göre tanımlanmıştır. Bu yanıyla 1950'lerin sanat ortamı, özgürleşme yanılsaması yaşarken, bu son 'soyut sanat' söylemini de ulaşılacak bir 'merhale' olarak görmüştür. Durum, bir sonrakine, ileriye varmak olarak anlaşılmış ve böylelikle eski olan 'kübizm' terkedilerek, yeni olan 'soyut' benimsenmiştir. Çağdaş Türk sanatı, kendini Avrupa kökenli sıralamacı bir sanat tarihi içine yerleştirmeyi amaç edinmiş, bu nedenle de kendini hep nefes nefese bir telaş içinde bulmuş, geçmişini, bugününü ve geleceğini sorgulayamamıştır.[16] Türk sanat ortamındaki bu ikili ve karşıt düşünme, anlama ve görme biçimi nedeniyle, 1950'lerin yeni soyut sanatı da gelenekle hesaplaşmayı başaramadan, ve ama, öncesi de kendine ait olmayan bir anlayışı toptan reddederek yeniyi tariflemeye

16 Bugünün Türk sanat ortamında da benzer bir tutum tartışma konusu yapılabilir. Örneğin 1980'lerden başlayarak çağdaş sanat ortamının sorgulamaya başladığı "bellek, gelenek, geçmiş" sorunsalı ülkemizde de birçok sanatçının belli başlı konuları arasına girmiş, 'kavramsal sanat' söylemi içinde sorunsallaştırılmış, ancak eğer yapılan nakış devşirmeciliği değilse, çoğu kez, Cumhuriyet modernizminin belli başlı imgelerine göndermeler yaparak yeterince sorgulanmadan yerilmiş ve 1950'li yılların sanat ortamındakine benzer bir açmazın içinde tıkanıp kalmıştır. Çağdaş Türk sanatı, ideolojik güdümlemelere karşı bir söylem geliştirdiği 1950'li yıllarda bile tartışma biçimi gereği ideolojik bir görev üstlenmiştir (Yasa Yaman).

çalışmıştır. Nitekim Yeniler Grubu'nun toplumcu gerçekçi ressamı Mümtaz Yener'in "Sanatta İleri Düşünce" başlıklı yazısında bu tutuma örnek gösterilecek düşünceler yer almaktadır:

> ... Bugünün ressamı için tuvalini karşısındaki modele uydurmak tahmin edildiğinden miskince bir harekettir. Bir yaratıcının kolaylıkla elde edilen muvaffakiyetlerden ne kadar nefret ettiğini hepimiz biliriz. Eğer biraz düşünürsek hayatın onbeş veya yirmi senesini hiç durmadan tabiatı tetkik ederek ruhen imtizaç ettiği görünüş ve manzaraları tuvallerine resmetmeği iş edinmiş bir ressam için, bir insan suratına objektif bir gözle bakarak bir portre meydana getirmenin ne kadar kolay ve değersiz bir meşgale olduğunu kabul etmek mecburiyetinde kalırız. Halbuki sanatında büyük inkılâplar yapmak isteyen sanatçı meydana getireceği orijinal eserlerin modelini müşahhas âlemde bulamıyacaktır. Hakikî sanatkâr her türlü model ve örnekleri aşan bir yaratıcıdır. O her şeyden önce iç âlemini bir örnek olarak alacak ve ruhunun derinliklerinde mevcut olan gayri müşahhas ideleri resmetmeğe muvaffak olmaya çalışacaktır. İşte modern sanat inkılâpçı sanatçıya bu imkânları verecek kadar ileri bir görüşün neticesidir.
>
> Bugün en ileri resim cereyanı olarak tanıdığımız (non-figürative) resim anlayışı da yukarıda izah etmeğe çalıştığımız anlayışın bir merhalesidir.
>
> ....
>
> .... Devrimizin ressamları sanatının ufuklarını genişletmeğe çalışırken sadece gözle görünen müşahhas şeylerin dar çerçevesi içinden kurtuluyor: ve sanatının ufuklarını objective âlemin dışında kalan mefhumlar diyarına kadar genişletmeğe çalışıyor.
>
> .....
>
> ... Ve ne için o da müzik sanatında olduğu gibi, doğrudan doğruya insan ruhlarına hitap etmek çarelerini aramıyor. Vicdan azabı, aşk, feragat, iman ve insan sevgisi gibi müşahhas olmıyan, fakat hepimizin ruhen yakından tanıdığımız bu mefhumların tuvallerde yer alması ve bunlara benzer diğer faziletlerin ilhâmı ile meydana getirilen tabloların çoğalması artık resim sanatı için gün meselesi olmuştur. İleri bir dünya görüşüne mâlik olan sanatkâr fikri madde hâline getirmek azmi ile yanıp tutuşmaktadır. Ancak bu yolda manevi mefhumları maddi varlıklar halinde ortaya koyacak ve insan ruhuna ölmezlik veren bir yapıcı, bir ruh inşaatçısı olacaktır. Bir maddeyi aynen kopya etmektense insan ruhunun meyveleri olan madde hâline getirmek yaratmak azmi ile hareket eden inkılâpçı sanatkârın en büyük vazifesidir (Yener, 1951: 4, 16).

Bu örnekte de görüldüğü gibi 'soyut sanat'ın, ruhun derinliklerini, nesnel olmayanı, metafizik düşünceyi, 'vicdan azabı, aşk, feragat, iman ve insan sevgisi' gibi ruhsal durumların dışavurumlarını temsil ettiği savlanarak çok işlevli bir amacı olduğu düşüncesi benimsenmiştir. Tavanarası Ressamları'nın soyut resimlerinden oluşan sergileriyle ileri sürdükleri ise 'resmin bağımsızlığı' düşüncesidir. Onlara göre 'resim', teknik bir sorun değil, 'insanın kendini yeniden inşası'dır; bireysel bir 'varoluş' biçimidir, bu yanıyla Akademi'nin ve akademizmin karşısında olanı temsil eder (Yurdanur, 1951a: 9, 1951b: 10). 1950'lerin ortalarına doğru ise, bu dönemin en önemli soyut sanat savunucularından Nuri İyem'in soyut resimlerinde, hareket noktasının doğa olduğu, doğanın biçim ve renklerinin sanatçının emrine girdiği düşünülmektedir (Anonim, 1955n: 155)

V. Son söz

Demokrat Parti yanlısı görülen *Vatan* gazetesinde yayımlanan bir yazı, dünya ile hemen aynı anda modernizmin ölümünü duyuruyordu. İngiliz şair Stephen Spender'ın[17] *New York Times* gazetesinde yayımlanan bu makalesi, Türkçe'ye çevrilmişti. Yazı,

> Rimbaud: 'Tamamen modern olmak lâzım' diye yazıyordu; ve bu cümle belki elli yıl müddetle bir generalin, yazarlardan, ressamlardan ve bestecilerden mürekkep bir orduya verdiği günlük emir sayıldı. 'Savaş sonrasında modernizmin akademikleşmesine duyulan tepki, modernizmin ölümünü hazırlıyordu,' diye başlıyordu ve 'Ne gelenekçilik, ne teknik, ne de olgunluk-bunların hiç biri, modernizm cereyanının ölümüne acımama engel olamıyor.' (Spender, 1954: 3).

diye bitiriyordu. 1950'ler, en hızlı toplumsal ve evrensel dönüşümün, 'bilinç'le algılandığı/anlaşıldığı dönemi imler. Bu tarihlerden başlayarak yirminci yüzyılın zihinsel yaşamını anlatmak için kullanılan anahtar sözcük, 'sonra' ilgeçidir ve Latince deyişle 'post' biçiminde, post-endüstriyel, post-emperyal, post-modern vb. biçiminde kullanılmıştır. Eric Hobsbawm, yaptığı tanımlamayla bu duruma açıklık getirmektedir:

> Tıpkı cenaze törenleri gibi, bu örnekler de, ölümden sonraki hayatın niteliği hakkında herhangi bir mutabakat ya da kesinlik taşımaksızın ölümün resmi kabulü anlamına geliyordu. İnsanlık tarihinin en büyük ve en dramatik, en hızlı ve en evrensel toplumsal dönüşümü onu yaşayan zihinlerin bilincine böylece girmiş oluyordu (Hobsbawm, 1996: 335).

demektedir. Tüm esinini batıdan almış, seçkinler tarafından yönetilen, toplumsal kurumların yenilenmesine ve yönlendirilmesine dayalı, "muasır medeniyetler seviyesine ulaşma"yı amaçlayan 1923-1950 modernizmine karşılık 1950'li yıllar, Türk sanat ortamında köktenci bir başkaldırı ve bireysel bir karşı duruş isteğinin süreci olarak değerlendirilebilir. CHP'nin seçimleri kaybetmesiyle çok partili, demokratik bir dönemin başlayacağına inanç beslenen bu yeni politik ortamda, görece bir rahatlama seziliyordu. DP iktidarı ile güçlenen özgürlük havası içinde, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin devlet adına yönlendirdiği, ilerlemeci sanatsal hiyerarşi sorgulanıyor, Akademi dışı oluşumlar, nahif sanatçılar seslerini duyuruyordu. İlerleyerek batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine ulusal, yerel ve birey-

17 Sir Stephen (Harold) Spender (28 Şubat 1909 Londra), 1930'ların solcu edebiyatçılar kuşağının başlıca adlarından biri olan İngiliz şair ve eleştirmen. Sonraki yıllarda kuşağının şairlerine oranla daha kişisel bir üslup geliştirmiş ve şiirlerinde güncel konulardan öznel deneyimlere yönelmiştir (Anonim, 1990: 595).

sel tadları da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşuyordu. Türk sanat ortamı, bir anlamda Akademi sultasının yok olmasını kutlamak istiyordu.

Yaklaşık 1940'lı yılların ortalarına değin yılda bir kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, en önemli sanatsal etkinlikti; arada bir grup sergileri, çok ender olarak da kişisel sergiler düzenleniyordu. 1950'lerle başlayan sanatsal çeşitlenme, artan kişisel sergiler, gündemi belirleyen 'soyut/non-figüratif' tartışmaları, sanatçılara ilk kez gelenekle bir başka biçimde hesaplaşma, geçmiş kültürleri gözden geçirme, yeni bir gözle değerlendirme olanağı vermiştir. Türk sanat ortamı ve sanatçıları görünürde, dünya ile aynı anda 'soyut sanat' ortamına eklemlenirken bir yandan da ayrımlı bir sanatsal katmanlaşma içinde 'benzeşmez' olanı görünür kılıyordu. Örneğin Avrupalı sanatçılar, teknolojik uygarlığın üstünlüğü düşüncesine karşı, yaratıcı gücün özgürleştiriciliğini ve utkusunu önemserken ya da Amerikalı sanatçılar geçmişsizliğin, sınırsız coğrafyasında yön belirlemeden dilediklerince devinirken Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal kalıpları Türk hat, nakış, vb. soyut süsleme motifleri ve elemanları ile karşılaştırarak kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlemeye çalışmışlardır. Diğer yanda Amerikalı sanatçı kendini, topraklarında fiziksel olarak herhangi bir kültür başkentine rastlamadan, sanatsal katmanlaşmanın sınırlayıcılığından arınmış bir ortamda ifade ederken Avrupalı sanatçılar bir sıfır noktasında yeniden var olmayı deniyorlardı. Bu dönemde Türk sanatçısının duruşu ise Akademi'ye karşın sanat yapma, Akademik bir dil olarak gördüğü Kübizm'e karşı çıkma, çağdaş sanat içinde varolma, dünya sanatı tarihine eklemlenme olarak özetlenebilir. 1950-1960 yıllara arasında net olarak görülen, Kemalist Modernizm projelerinin sonralandığı yeni bir sanatsal sürecin başladığıdır.

KAYNAKÇA

Akal, Haşmet (1953a) "Balaban'ın Sergisi", *Yeditepe*, 49, 15 Kasım.

—— (1953b) "Devlet Armağanları", *Vatan'ın İlâvesi*, 6 Aralık: 3.

—— (1955) "Oktay Günday'ın Sergisi ve Bir Eleştirmeci", *Yeditepe*, 80, 1 Mart: 4.

Aksal, Sabahattin Kudret, 1951 "'Tavanarası' Ressamları Sergisi", *Yeditepe*, 1, 1 Haziran: 7.

Alsan, Necip, 1954 "Sanatta Düşünce", *Vatan'ın İlâvesi*, 28 Kasım: 3.

Anonim, 1950 "Üç ressamın sergisi", *Yeditepe*, 9, 1 Ekim: 2.

—— (1953a) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 26 Temmuz: 3.

—— (1953b) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 2 Ağustos: 3.

—— (1953c) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 27 Eylül: 3.

—— (1953d) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 11 Ekim: 3.

—— (1953e) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 8 Kasım: 3.

—— (1953f) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 15 Kasım: 3.

—— (1953g) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 29 Kasım: 3.
—— (1953h) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 6 Aralık: 3.
—— (1953ı) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 20 Aralık: 3.
—— (1954a) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 3 Ocak: 3.
—— (1954b) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 10 Ocak: 3.
—— (1954c) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 17 Ocak: 3.
—— (1954d) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 31 Ocak: 3.
—— (1954e) "Non-figüratif için ne düşünüyorsunuz?", *Varlık*, 403, 1 Şubat: 5, 17.
—— (1954f) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 21 Şubat: 3.
—— (1954g) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 28 Şubat: 3.
—— (1954h) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 14 Mart: 3.
—— (1954ı) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 27 Mart: 3.
—— (1954i) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 4 Nisan: 3.
—— (1954j) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 18 Nisan: 3.
—— (1954k) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 2 Mayıs: 3.
—— (1954l) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 9 Mayıs: 3.
—— (1954m) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 20 Mayıs: 3.
—— (1954n) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 23 Mayıs: 3.
—— (1954o) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 30 Mayıs: 3.
—— (1954p) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 6 Haziran: 3.
—— (1954r) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 27 Haziran: 3.
—— (1954s) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 2 Temmuz: 3.
—— (1954ş) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 11 Temmuz: 3.
—— (1954t) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 18 Temmuz: 3.
—— (1954u) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 25 Temmuz: 3.
—— (1954ü) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 26 Eylül: 3.
—— (1954v) "Bir Resim Yarışmasının Sonucu", *Yeditepe*, 70, 1 Ekim: 1.
—— (1954y) "Jürinin verdiği karar üzerine", *Yeditepe*, 70, 1 Ekim: 5.
—— (1954z) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 3 Ekim: 3.
—— (1954aa) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 10 Ekim: 3.
—— (1954ab) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 17 Ekim: 3.
—— (1954ac) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 24 Ekim: 3.
—— (1954aç) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 1 Kasım: 3.
—— (1954ad) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 14 Kasım: 3.
—— (1954ae) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 28 Kasım: 3.
—— (1954af) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 5 Aralık: 3.
—— (1954ag) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 19 Aralık: 3.
—— (1954ağ) "Nuri İyem'le Bir Konuşma", *Vatan'ın İlâvesi*, 19 Aralık: 3.
—— (1955a) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 2 Ocak: 3.
—— (1955b) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 9 Ocak: 3.
—— (1955c) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 16 Ocak: 3.

—— (1955d) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 23 Ocak: 3.
—— (1955e) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 6 Şubat: 4.
—— (1955f) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 13 Şubat: 4.
—— (1955g) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 20 Şubat: 3.
—— (1955h) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 13 Mart: 4.
—— (1955i) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 20 Mart: 3.
—— (1955i) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 3 Nisan: 4.
—— (1955j) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 10 Nisan: 4.
—— (1955k) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 17 Nisan: 4.
—— (1955l) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 24 Nisan: 4.
—— (1955m) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 8 Mayıs: 4.
—— (1955n) "Nuri İyem ve Şadi Çalık", *Arkitekt*, 282, 27 Nisan: 155.
—— (1955o) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 22 Mayıs: 4.
—— (1955ö) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 28 Mayıs: 4.
—— (1955p) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 5 Haziran: 4.
—— (1955r) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 14 Ağustos: 3.
—— (1956) "Ankara Devlet ve Heykel Sergisi", *Arkitekt*, 283: 11.
—— (1960) "1959'da Genel Bir Bakış: Resim, Heykel", *Varlık*, 29 Ocak: 16-18.
—— (1961) "Sanat", *Hür Vatan*, 20 Aralık: 4.
—— (1990) "Spender, Sir Stephen (Harold)" (Madde), *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, 19, Ana Yayıncılık, İstanbul.
—— (1991) "Sanat ve Kültür Mükâfatları Jüri Kararları", *Sanat Dünyamız*, 46, Kış: 38-39.
Armaoğlu, Fahir (1991) *Belgelerle Türk-Amerikan Münasebetleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
Arslan, Neclâ (1997) "Onlar Grubu" (Madde), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
Azizoğlu, Orhan (1953) "Balaban'ın Resim Sergisi'nde", *Hisar*, 44, Aralık: 16-17.
Başağa, Ferruh (1955) "Ferruh Başağa Anlatıyor", *Vatan'ın İlâvesi*, 10 Nisan: 4.
Berk, Nurullah (1950) "Yeni Bir Anlayışa Doğru", *Yeditepe*, 5, 1 Haziran: 1, 2.
—— (1954a) "İstanbul'a Geliyorlar", *Vatan'ın İlâvesi*, 13 Mayıs: 3.
—— (1954b) "Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği", *Yeditepe*, 68, 1 Eylül: 3, 4.
—— (1960) "Gene Soyut Sanat Üstüne", *Varlık*, 532, 15 Ağustos: 6.
Bozdoğan, Sibel ve Kasaba, Reşat (der.) (1998) *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, (Çev. Nurettin Elhüseyni), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
Bozkurt, Hikmet (1955a) "Yeni Sanat'ta hedefsizlik I", *Güzel Sanat*, 2, Mayıs: 7, 19.
—— (1955b) "Yeni Sanat'ta hedefsizlik II", *Güzel Sanat*, 3, Haziran.
Çalt, Baha (1952) "Tavanarası Ressamları", *Yeditepe*, 9, 1 Şubat: 4.
Edgü, Ferit (1954) "Nuri İyem'le Bir Konuşma" (Konuşan: Ferit Edgü), *Vatan'ın İlâvesi*, 19 Aralık: 3.
—— (1955) "Ressam Yüksel Arslan" (Konuşan: Ferit Edgü), *Vatan'ın İlâvesi*, 30 Ocak: 3.
—— (1956a) "Sanat ve Edebiyat- Aloş, Küçük, Kuzgun, Günday'la konuşma" (Konuşan: Ferit Edgü), *Vatan'ın İlâvesi*, 15 Ocak: 2.
Eyüboğlu, Bedri Rahmi (1955) "Maya Sanat Galerisi", *Yeditepe*, 15, 1 Ocak: 1

Fuat, Memet (1956) "Soyut Resim Üzerine", *Yeditepe*, 75, 15 Aralık: 1, 7.

Gökberk, Macit (1952) "Devrimlerimiz ve Renaissance", *Türk Dili*, II, 14, 1 Kasım: 58-62.

Günay, Lütfi (1957) "Onbeşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Yeditepe*, 67, 15 Ağustos: 3.

Güran, Rasih (1958) "Cemil Eren'in Sergisi", *Yeditepe*, 124, 1 Şubat: 4.

Güvemli, Zahir (1953a) "Resimdeki Gelişme", *Varlık*, 399, 1 Ekim: 10.

—— (1953b) "Yugoslav Ressamların Sergisi", *Vatan'ın İlâvesi*, 15 Kasım: 4.

—— (1953c) "Yeni Sergiler", *Vatan'ın İlavesi*, 6 Aralık: 4.

—— (1954a) "Karikatür Sergisi", *Vatan'ın İlâvesi*, 10 Ocak: 4.

—— (1954b) "Yeni Sergiler", *Vatan'ın İlâvesi*, 7 Şubat: 3.

—— (1954c) "Paris Mektubu", *Vatan'ın İlâvesi*, 15 Ağustos: 3

—— (1954d) "1954 Yılını Kaparken", *Vatan'ın İlâvesi*, 26 Aralık: 3.

—— (1955a) "Bolu'dan Gelenler", *Vatan'ın İlâvesi*, 30 Ocak: 3.

—— (1955b) "Ressamın Dili-I", *Vatan'ın İlâvesi*, 20 Mart: 4.

—— (1955c) "Ressamın Dili-II", *Vatan'ın İlâvesi*, 3 Nisan: 4.

—— (1955d) "Haşim'de Non-Figüratif", *Vatan'ın İlâvesi*, 5 Haziran: 4.

—— (1956a) "Yeni Türk Resmi", *Varlık*, 437, 1 Eylül: 14-15.

—— (1956b) "Modern Turkish Painting", *The Studio*, CLII, 765, Aralık: 161-169.

—— (1957a) "Ayın Sergileri", *Varlık*, 447, 1 Şubat: 13.

—— (1957b) "Ayın Sergileri", *Varlık*, 468, 15 Aralık: 11.

Hançerlioğlu, Orhan (1951) "Non-Figüratif Sanat", *Varlık*, 372, 1 Temmuz: 22.

Haziranlı, Ali (1952a) "On'ların Sergisi", *Yeditepe*, 10, 1 Mart: 3.

—— (1952b) "Fikret Otyam'ın Resimleri", *Yeditepe*, 21, 15 Eylül.

—— (1959) "Son Günlerin Resim Hareketleri", *Yeditepe*, 102, 1 Mart: 7.

Hobsbawm, Eric (1996) *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991/Aşırılıklar Çağı*, (Çev: Yavuz Alogan), Sarmal Yayınevi, İstanbul.

İlhan, Atillâ (1958) "Soyut sanat üzerine ileri geri düşünceler", *Dost*, 8, Mayıs: 18-20.

İpşiroğlu, Mazhar Şevket ve Sabahattin EYÜBOĞLU, (1972) (3. B) *Avrupa Resminde Gerçeklik Duygusu*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları 521, İstanbul.

İyem, Nuri (1954a) "Soyut Resim Üzerine.", *Vatan'ın İlâvesi*, 31 Ekim: 4.

—— (1954b) "Seyircinin Anladığı", *Vatan'ın İlâvesi*, 28 Kasım: 3.

—— (1954c) "Sanatçıdan İstadikleri", *Vatan'ın İlâvesi*, 12 Aralık: 3.

—— (1955a) "Resim Üstüne", *Vatan'ın İlâvesi*, 23 Ocak: 3.

Kan, F. (1951) "Yeniler Sergisi", *Varlık*, 371, 1 Haziran: 22.

Kaptan, Arif (1953a) "Resim Galerisi Derdi", *Vatan'ın İlâvesi*, 18 Ekim: 3..

—— (1953b) "Resim Tarihi Boyunca 'Konu'", *Vatan'ın İlâvesi*, 15 Kasım: 4.

—— (1953c) "Alaya Alınan Sanat", *Vatan'ın İlâvesi*, 20 Aralık 1953: 3.

—— (1954a) "İki Yabancı Resim Sergisi", *Vatan'ın İlâvesi*, 3 Ocak: 4.

—— (1954b) "Geziye Çıkan Devlet Sergisi", *Vatan'ın İlâvesi*, 6 Mayıs: 4.

—— (1954c) "Geziye Çıkan Devlet Sergisi", *Vatan'ın İlâvesi*, 5 Haziran: 3.

—— (1954ç) "Resimde Hareket", *Vatan'ın İlâvesi*, 20 Haziran: 3.

—— (1954d) "Sanata Susayan Eskişehir", *Vatan'ın İlâvesi*, 27 Haziran: 3.

Karaburçak, İhsan Cemal (1952) "Sergi Yerleri", *Hisar*, 37, Mayıs: 4.

Kavruk, Hasan (1957) "Ertem Galerisi", *Varlık*, 15 Ocak: 13.

Küçük, Yalçın (1983) "Cumhuriyet Döneminde Aydınlar ve Dergileri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Lassaigne, Jacques (1953) "Ressam Nejad", *Vatan'ın İlâvesi*, 20 Aralık: 4.

Lewis, Bernard (1968) (1961) *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford University Press, ABD.

Lynton, Norbert (1982) *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Mazılık, Ahmet (1952) "Tavanarası Ressamlarının İkinci Sergisi", *Varlık*, 379, 1 Şubat: 20.

Newton, Eric (1953) "Doğu ve Batı Açısından Resim Sanatı", *Vatan'ın İlâvesi*, 22 Kasım: 3, 4.

Noyan, Zuhal Kâmran (1953) "İyem'in Sanatı", *Vatan'ın İlâvesi*, 8 Kasım: 4.

Nur, Ayşe (1954) "Üç sanat tenkitçisinin Türk sanatına dair görüşü", *Yeni İstanbul*, 16 Eylül.

Otyam, Fikret (1952) "Nurullah Berk'le Bir Konuşma" (Konuşan Fikret Otyam), *Varlık*, 379, 1 Şubat: 20.

—— (1955) "Son Günlerin Resim Hareketleri", *Yeditepe*, 83, 15 Nisan: 5.

Sanat Kurulu (1994) "Bir Başlangıç", *1950-200 Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu*, T.C. Merkez Bankası Yayını, Mas Matbaası, Ankara.

Sanat Sayfası (1954a) "Kültür ve Sanat Politikası", *Vatan'ın İlâvesi*, 23 Mayıs: 3.

—— (1954b) "Kültür ve Sanat Politikası", *Vatan'ın İlâvesi*, 12 Eylül: 3.

—— (1954c) "Kongre ve Müsabakalar", *Vatan'ın İlâvesi*, 19 Eylül: 3.

Sanat Yaprağı, 1953a "Sanatı Teşvik", *Vatan'ın İlâvesi*, 13 Aralık: 3.

—— (1953b) "Dernekler", *Vatan'ın İlâvesi*, 20 Aralık: 3.

Sönmez, Necmi (1995) "Sessizliğin Şiddeti-Durgun İmge Mübin Orhon'un Resimlerinde İmge-Mekân İlişkisi Üzerine", *Mübin Orhon*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Spender, Stephen (1953) "Modernizmin Ölümü", *Vatan'ın İlâvesi*, 18 Temmuz: 3.

Tansuğ, Sezer (1960a) "Resim Sergileri", *Dost*, 30, Mart: 54-59.

—— (1960b) "Resim Sergileri", *Dost*, 31, Nisan: 53, 61-62.

—— (1960c) "İki Resim Sergisi", *Dost*, 39, Aralık: 63-65.

—— (1986) *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

—— (1988) *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tirali, Naim (1951a) "Paris Mektubu-Haşmet Akal", *Yeditepe*, 4, 1 Eylül: 7.

—— (1951b "Resim Piyasası", *Yeditepe*, 7, 1 Aralık: 1.

Ürgüp, Fikret (1959) "Son Günlerin Resim Hareketleri", *Yeditepe*, 61, 15 Mayıs: 3.

Veli, Orhan (1952) "Resim Üzerine", *Varlık*, 371, 1 Haziran: 22.

Wheeler, Daniel (1991) *Art Since Mid-Century*, Thames and Hudson, Londra.

Yalman, Tunç (Knuşan) (1954) "Aliye Berger Anlatıyor", *Vatan'ın İlâvesi*, 19 Eylül: 3.

Yasa Yaman, Zeynep (1992) "1930-1950 Yılları Aramında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı İçin Öngördüğü Doktora Tezi (Yayımlanmamış), Ankara.

—— (1993) "Tavanarası Resssamları", *Türkiye'de Sanat*, 9, Mayıs/Ağustos: 60-63.

—— (1996a) "Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği", *Türkiye'de Sanat*, 22, Ocak/Şubat: 29-37.

—— (1996b) "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", *Toplumbilim*, 4, Haziran; 35-52.

—— (1998) "Cumhuriyet dönemi Türk resmi (1923-1938) üzerine düşünceler", *Arredamento Mimarlık*, 10: 68-74.

Yener, Mümtaz (1989) "Sanatta İleri Düşünce", *Beş Sanat*, 12, Mart: 4, 16.

Yetkin, Suut Kemal (1954a) "Bugünkü Plastik Sanatlarda Tem ve Konu", *Yeditepe*, 53, 15 Ocak: 3.

—— (1954b) "Sanat Tenkitçileri Kongresi", *Yeditepe*, 53, 15 Ocak: 3.

Yurdanur, Safa M. (1951a) "Çağımızın Resim Sanatı Hakkında", *Beş Sanat*, 13, Nisan: 9.

—— (1951b) "Sanat Hayatımızda Yeni Bir Grup", *Beş Sanat*, 14, Mayıs: 10.

—— (1953a) "Maya'da Yeni Sergi", *Vatan (Vatan'ın İlâvesi)*, 4 Ekim: 4.

—— (1953b) "Yeni Sergi", *Vatan'ın İlavesi*, 8 Kasım: 3, 4.

—— (1954a) "Haberiniz Var mı?-Resim", *Vatan'ın İlâvesi*, 25 Nisan: 3.

—— (1954b) "Sanata Hizmet Edenler", *Vatan'ın İlâvesi*, 13 Haziran: 3.

—— (1954c) "Sanata Hizmet Edenler", *Vatan'ın İlâvesi*, 27 Haziran: 3.

Yücel, Can (1953) "Balaban'ın Dünyası", *Yeditepe*, 49, 15 Kasım.

Zürcher, Erik Jan (1993) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İleşim Yayınevi, İstanbul.

The artistic milieu of the 1950s and the problem of "representation"

World War II brought an end to Europe's global leadership, and meant that Paris was no longer the pacemaker in modern art. The 1940s saw the U.S.A. parallel its economic might with a thrust in artistic activity, and during this period most countries were influenced by America, whether or not they were aware of the fact.

Post-war Turkey as well witnessed radical change, first of all in its political and economic policies and foreign relationships, and allied to these in its cultural and artistic milieu. The emergence of the United States from this war as the dominant world power affected Turkey as much as it did other nations.

The post-war DP period was marked by a process in which Turkey became deeply involved with, and indeed inseparable from, the United States and its allies. Here three trends are to be identified in Turkish art: the academic cubism pursued by the State Academy of Fine Arts (a movement which described itself as a synthesis of east and west); the "Abstract Art" championed by the younger element to oppose academic training; and the village realism or peasant romanticism which led to urban acceptance of a peasant sensibility. The last-named attitude manifested itself in an embracing of untrained, naïve or self-taught artists, and in the phenomenon of child artists or child prodigies. This article explores the chief policies, debates, concepts and influences characterizing Turkish art in the 1950s, along with the phenomenon of galleries.

Nergis harikalar diyarında: Sanal gerçekliğin ideolojik bağlamı

*Ali Ergur**

Gündelik yaşamda her geçen gün daha fazla yer işgal etmeye başlayan sanal gerçeklik kavramı, öncelikle bir teknoloji bileşimini ve bunun belli bir amaçla kullanımını işaret ederken, aynı zamanda bireyin varoluşsal temellerini yeniden tanımlayabilecek bir felsefi derinliğe de ister istemez gönderme yapmaktadır. Araştırma laboratuvarlarından gündelik yaşamdaki kullanım alanlarına gitgide daha fazla nüfuz eden benzetişim teknolojileri, diğer birçokları gibi yalnızca endüstriyel üretim süreçlerini dönüştürebilen 'teknik' olanaklar hazırlamakla kalmamakta, aynı zamanda kendi toplumsal meşruiyetini temellendirmeyi amaçlayan ideolojik bir düzlemi de kurumsallaştırmaktadırlar. Bu kuşkusuz her türlü teknolojik gelişme aşamasında gözlemlenebilir genel bir olgudur. Ancak, sanal gerçeklik teknolojisinin temel özellikleri onu bu genel olgunun bir adım ötesine götürebilmektedir. Diğer bir deyişle, sanal gerçeklik teknolojisinin ilerlemesi insanın algılama mekanizmalarında en *gerçeğe yakın* benzetişim ortamını kurmaya yaklaşmak anlamına geldiğine göre, diğer teknoloji kullanım alanlarından farklı olarak, bilişsel süreçlere bir müdahale işlevini ister istemez kazanmaktadır; hattâ kurulu malumat ve aracılandırma sisteminin geçerli ekonomi politiğinin gereklerine uygun bir meşrulaştırma yöntemi, kısaca bir *strateji* haline dönüşmektedir. Teknolojik sarmalama sürecinin yanısıra, bir felsefi görüngü olarak sanal gerçeklik ya da yalnızca sanallık, aynı zamanda içinde yaşamakta olduğumuz çağın egemen ideolojik bağlamının öncelikli bir boyutunu oluşturmaktadır. Bu makalenin konusu kuşkusuz geç-modernliğin felsefi çerçevesini betimlemek değildir; ancak sanal gerçekliğin toplumsal deneyim alanı olarak gitgide daha fazla merkezi bir alanı kaplaması ne tesadüfidir ne salt tek-

(*) Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Fransızca Kamu Yönetimi Bölümü.

nolojik bir olgudur. Dolayısıyla bu felsefi bağlamın ana hatlarının ne şekilde sanal gerçekliğin kuruluşunu belirlediğini ve ideolojik işlevlerini yönlendirdiğini betimlemek kaçınılmazdır.

Sanallığın sınırları

Sanallık, içerdiği 'gerçek-ötesi'liğin düşsel ve çoğu kez Kartezyen akla aykırı imgeleştirme sisteminin bize kolayca düşündürebileceği gibi metafizik bir olgu değildir; tam tersine, aslında son derece matematik bir tanımlanmışlık içinde oluşturulan bir benzetişim ortamıdır. Ancak ürettiği imgelerin gönderge olarak işlevleri, çoğu zaman sanallığı bir üst-söylem konumuna yerleştirmektedir. Kuşkusuz bu konum şiirdeki üst-dil ya da öte-dil olma özelliğinden farklı bir söylemselleştirme stratejisidir. Her şeyden önce, şiir gibi toplumsal gerçekliğin anadamar dilinin üstünden ve teğet değil, gelişen teknolojinin kuşatıcı etkisiyle her geçen gün daha fazla 'içinden' geçmektedir; hattâ o 'iç'in kendisi olmaktadır.

Gerçekliğin teknik olarak önceden tasarlanmış izdüşümünü (sanallık) yaratmak, aslında 'fazla kusursuz' bir benzetişimi ve bunun kendi meşruiyetini kurucu söyleminin yaygın kullanımını kurumsallaştırmaktır. Bu 'fazla kusursuz' benzetişimin artık 'gerçek dünya'yı imlediği de söylenemez; belli bir 'gerçeklik'ten yola çıkılarak tasarlanan sanallıklar, yalnızca bu ilk çıkış noktasının filtre edilmiş bir görünümü olarak kalmayıp özerk bir alternatif evren haline gelmeye aday olmaya ve egemen bir söylem alanını oluşturmaya başlayınca, artık atıfta bulunulması gereken ya da meşruiyet temeli sayılabilecek bir 'gerçek' kavramına da gereksinim kalmaz. Sanal gerçekliğin toplumsal deneyimin anlamını dönüştüren etkisi, onu, teknolojik kuşatmanın da katkısıyla, gitgide egemen söylem haline getirmektedir. Bu ise yanılsamayı ortadan kaldırmaktadır; çünkü yanılsamanın saptırdığı bir gerçeklik yok olmaktadır (Baudrillard, 1995: 36). Nitekim, sanal gerçeklik teknolojisiyle gelen de böyle bir gelişmedir. Yeniden inşa edilen imleme süreçleri, sanal evrenin matematik bir kesinlik içinde ama kendine özgü bir gizemle sunulmasına yolaçarken, gerçekliğin bütün gizemini ve matematik olarak ifade edilemeyen karmaşasını da silmektedir. Böylece "[y]itip giden tüm bir metafiziktir. Varlığın ve görünümlerinin, gerçeğin ve onun kavramının aynası yoktur. (...) Gerçek, minyatürleştirilmiş hücrelerden, bellek matrislerinden, kumanda modellerinden yola çıkılarak üretilmektedir - ve buradan belirsiz kez yeniden üretilebilir" (Baudrillard, 1995: 11). Sanal olarak kurgulanan evren, alışılageldik estetik ve fizik kabullerin ontolojik bütünlüklerini grafik deformasyonlarla bozma yetkisine sahip olduğu için bir çeşit mistik izlek haline dönüşebilmektedir. Oysa bu mistisizmi yaratan teknik donanım, evreni bir algoritmik modellemeler bütünü olarak tasarlayan karmaşık bir hesaplama sürecinden başka bir şey değildir. Hattâ, evren gerçekten böyle algoritmik bir yapıda ise ya da algoritmik yapıdaki süreçlerden oluşuyorsa, sanal bir evren tasarlan-

ması bile, en azından kuramsal olarak, mümkün olabilir (Wooley, 1993: 70).

'Gerçek dünya'nın nesnelerinin evrenin bütünüyle olan etkileşimleri, sonsuzluğun boşlukla belli bir uyumunu gerektirir. Nitekim, düşüncenin sınırsızlığının matematiksel niceliklerin sonsuz görünmesine yolaçtığından bahsederken, Aristoteles, "ötesi" kavramıyla sanallığın ipuçlarını verir. Belli bir nesnenin belli bir konumda bulunuşu aynı zamanda onun heryerdeliğine kanıt sayılabilirse gerçek bir konumdan, bu konumun sonsuzluğa taşınan sonsuz izdüşümleri (sanallık) olduğu varsayımına varabiliriz. "Dolayısıyla kütlenin [evren kütlesinin de] sonsuz olması zorunlu olur. Çünkü öteki nesnelerde olası olmakla varolmak arasında bir fark yoktur" (Aristoteles, 1997: 111). Böylece sanallığın matematik anlamda tanımlanabilir bir sonsuzluk dolayımıyla tasarlanması gerektiğini düşünebiliriz. Bu tasarım nesneyi yalnızca sonsuz bir devinme kombinezonları sistemine eklemlemekle kalmaz, bunu, aynı 'sonsuz' mantığından türeyen bir yayılma düzlemi üzerinden gerçekleştirir. Bir yerde olanın aslında 'diğer' yerlerde olanak halinde bulunması da bu yayılmanın doğal sonucudur. Matematik ifade olarak tanımlandığı sürece -ki süreğen sayısız hesaplamalardan oluşan sanal tasarımlama süreci böyle bir karmaşık ifadedir- sanal gerçekliğin 'bu dünya'nın kimi zaman fazla sterilize ama sonunda birebir karşılığı olan bir izdüşümü olduğunu düşünmek olası hale gelir. Bu tür bir kavramsallaştırmanın, sanallığı, daha çok bir teknik olgu olarak değerlendirme kaygısından gelişen bir alana hapsetmesi tehlikesi ise kaçınılmaz olarak yine tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar 'gerçek' evrenin bilinen görünümlerinden farklı bir imgelemi de sunabildiği için, sanallığın bir mistik algılanışı olabilse de, aslında bu soyutlama düzlemi, teknik temelleri iyi tanımlanmış ancak ideolojik uzantıları muğlak ve çok parçalı olabilen bir kurgulama işlevinden başka bir şey değildir; çünkü iletişme süreci "temsil"ler üzerine kurulduğu zaman, 'etkili iletişim'le arasında öze değin bir fark oluşur; bu da "saf temsil" olarak iletişimin "kurgu"dan geçmek zorunda oluşudur (Derrida, 1993: 54-55). Sanal evrenin, gerçek dünyanın alışılageldik sunuluşunun dışında bir temsiller alanı oluşturabilmesi ve bu yeniden kuruluşlar sürecinin mistik bir alan yanılsaması yaratabilmesi işte bu kurgu temelli soyutlama nedeniyledir. Kurgu, kuşkusuz tüm aracılandırılmış iletişim biçimlerinde egemen olan bir belirleyici özelliktir; ancak, sanal gerçeklik dediğimiz temsili evrenin içerdiği imge sisteminin, kitle iletişimi araçlarının, özellikle televizyonun söylemsel çerçevesini oluşturandan önemli bir farkla ayrıldığını belirtmek gerekir; bu da kurgunun, diğer bir deyişle "hayali temsil"in (Derrida, 1993: 55) sanal gerçeklikte, artık televizyonda olduğu gibi gerçek bir atıf alanına tekabül etmek zorunda olmayışıdır. Üstelik sanal evren, bu yeniden inşa sürecini gerçeğe en çok *benzeyen* imgeleştirme stratejisiyle yaptığını iddia eden bir söylemle kuşatılmıştır. Televizyon, gerçekliğin aşırı teşhirini çerçeveleyerek, seyircisini, gösterdiği imgeleri gören bir göz olmaya davet ederken, sanal gerçeklik bunun ötesine geçerek, bireyi, bu gözün gördüklerini

bilen bir algılayış süreci haline dönüştürmeyi hedefler. Bu noktada belirgin bir özneden bahsetmek de güçleşir; aslında sanal gerçekliğin kuruluşu işte tam bu tekilliği, zaman ve mekân boyutlarında tanımlanabilir bir konumlanışı parçalamayı hedefler; bunun yerine, anlamı pek de sarih olmayan bir tümellik derceder. Sanal ortamların algılanışı ve onlarla bilişsel bütünleşmeler, kuşkusuz 'gerçek dünya'nın nesnelerinin birbirleriyle olan ilişkilerini yöneten doğa yasalarından farklı kurallara tâbidirler. Bu noktada, sanal ortamın bir "doğal" algılanışı olabileceğinden bahsetmek pek de geçerli olmaz. Ortamların tasarlanması, gündelik yaşamın temelini oluşturan, uzayın üç boyutlu algılanması ve uzayda devinme olgularının sanal olarak da desteklenmesini gerektirmektedir; böyle bir önkabul, sıralı, göreli ve beden ölçeğinde malumatın temin edilebilir olduğu varsayımına dayanır; bu ise *öz*, *arzulanabilen* ve *optimal* olanın ne olduğunun sanal evrende yeniden tanımlanmasını gerektirmektedir (Wann ve Mon-Williams, 1996: 845). Böyle bir yeniden tanımlama ise, doğası gereği gerçek ilk atıf alanın bilişsel süreçlerde ayırdedilemezlik içinde yitimini hedefleyen sanal gerçeklik için geçerli olmayabilir. Birey bu anlamda sanal gerçeklik içinde fizik özünden sıyrılmak ve bir sonsuzluk denizinde dağılmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu dağıtma stratejisi, kuşkusuz tüm benzer ideolojik manipülasyon süreçleri gibi, son derece çekici bir vitrinle çıkagelir; sanal gerçeklikte 'haz'ın öne çıkışında bu stratejinin doğrudan belirleyiciliği vardır. Haz, elbette gelişen teknolojiyle birlikte, tahayyül sınırlarını zorlayacak denli geniş olanaklarla gelmekte olan sanal cinsel hazdan ötede bütün bedenin ve bilincin, sonsuz devinimler düzlemiyle bütünleşmesinin bütün olası görünümleri olarak düşünülmelidir. Aslında son tahlilde böyle bir bütünsel erime de cinsel hazzın makrokozmik bir ifadesidir. Cinselliği, diğer bir deyişle canlı olma durumunun tüm spektrumunu, sanal hazdan ayıran tek fark, bireylik bilincinin ve bu bilincin tekabül ettiği fizik bütünlüğün tüm bir sanal evrenle değiştirilmesidir. Artık gören bir göz, algılayan bir beden değil bir bütünleşik sanallıklar ağı vardır; böyle bir ortamda 'hisseden' bireysel varoluş alanı hem her yerde hem hiçbir yerde olmanın hazzını yaşamaya çağrılır. Artık 'ben' yoktur; en azından ontolojik bütünlüğü ciddi bir şekilde atomize edilmiştir; yalnızca 'matris' vardır. Soruṇ, matrisin nasıl tüm mevcut 'şeyler'in ergimesinden oluşan bütünleşik bir ortam olarak bilincin tekilliğini parçalamayı amaçlamasına öncelikli olarak, bu sanal düzlemin kimler tarafından denetlenebileceği ve ondan da öte (yeniden) tasarlanabileceğidir. Bu noktada sanal gerçekliğin teknolojik donanımının ne ölçüde müdahale edilebilir bir ekonomisi olduğunun irdelenmesi gerekmektedir.

Sanal gerçekliğin teknolojik kuruluşu

Her ne kadar, özellikle on dokuzuncu yüzyıldan itibaren, sanal gerçeklik teknolojisinin önce fikir düzeyinde daha sonra uygulamada (örneğin 1930'lu yıllarda

pilot eğitimi için imal edilen ve bugünkü Lunapark oyunlarına yakın bir basitlikteki ilk 'simülatörler') bazı gelişmeler yaşadığını bilsek de asıl gelişmenin 1980'lerden itibaren hız kazandığını vurgulamak gerekir. Diğer birçok teknolojik gelişmede olduğu gibi, sanal gerçekliğin de ilk kullanımları bilim dünyasının 'uçbeyleri' olan alanlarda olmuştur. Özellikle ABD'de NASA'nın uzay araştırmalarında yaygın olarak kullanılan sanal gerçeklik teknolojisi, özellikle astronotları uzaydaki deneyime hazırlayan bir benzetişim ortamıdır. Aynı şekilde tıptaki vaatleri, kapsamlı bir 'devrim' niteliği taşıyabilecek bir gelişmeyi müjdelemektedir: 'İçeriden' cerrahi müdahale. Sanal gerçeklik teknolojisinin en yaygınlıkla kullanıldığı bir başka disiplin de mimaridir; artık yapıları, içlerinden geçerek tasarlamak olanaklı hale gelmektedir (Branwyn, 1990: 45). Doğal olarak, bu temel kullanımların dışındaki uygulamalar da kısa süre içinde yaygınlaşmış ve gündelik yaşamın 'vazgeçilmez' birer parçası olmaya aday haline gelmişlerdir; sıradan teknolojik ürünler ve kültürel pratikler olabilmeleri için yine de bir süre daha beklemek gerekecektir.

Her ne kadar gündelik yaşamın bütün alanlarına nüfuz etmiş olsa da, bugün sanal gerçeklik teknolojisinin en verimli kullanımları eğitim (yalnızca kurumsal değil, aynı zamanda ve daha çok meslek içi eğitim, ayrıca her türlü 'eğitme' süreci), malumat depolama (kütüphanecilik, arşivleme), tasarım (mimari, mühendislik, endüstri tasarımı) ve tıp alanlarında görülmektedir. Yeni teknolojinin yalnızca yeni kullanım biçimleri değil, yeni örgütlenme tarzları da gerektirdiğini, 'siberuzay'da yeniden yapılanmaya başlayan diplomaside gözlemlemekteyiz; yakın gelecekte yerleşik olmayan, belirli bir soruna anında müdahale edebilen, hattâ hükümet-dışı örgütlerle ortak diplomasi misyonlarının coğrafi olmaktan çok sanal hareketliliğinden bahsetmek olası hale gelebilecektir (Smith, 1997: 158). Bununla birlikte, siyasetin bilinen en eski sanal gerçeklik uygulamalarından biri olan 'pilotaj simülasyonu' bir yandan uçucu personelin eğitiminde kullanılırken, diğer yandan aynı teknolojiden türeyen 'yolcu simülasyonu' ise uçuş korkusunun tedavisinde başvurulan alternatif yöntemlerden birisi olmuştur. Sanal gerçeklikle yapılan uçuş korkusu tedavisi sonrasında hastalarda kaydadeğer iyileşme gözlemlenmektedir. Tedavi sonrası gerçek uçuştaki stres puanları sanal uçuşta elde edilenlerden daha kötü olsa da, tedavi öncesine oranla çok anlamlı bir farklılık saptanabilmektedir (Olasov vd., 1996: 479-480). Aynı tür sonuçlar "sistematik duyarsızlaştırma" yoluyla fobiler üzerinde de elde edilmektedir (Carlin vd., 1997: 156). Pilotaj eğilimindeki başarı, 'icrai' özelliği olan bir benzetişim olduğu içindir; benzeri sanal eğitim teknolojileri için de bu geçerlidir; ancak, 'öğrenme' sözkonusu olduğunda, diğer bir deyişle, bireyin, algılama ve uygulama yetilerinin geliştirilmesi ve uzmanlık melekelerinin bilenmesinden farklı olarak, doğrudan bu yetileri yöneten bilişsel süreçlerin dönüştürülmesi gündeme geldiğinde, henüz sanal gerçekliğin sağladığı üstünlüklerden bahsetmek için erken sayılabilir; çünkü yapılan deneylerde iki boyutlu öğren-

menin üç boyutlu öğrenme karşısında kısıtlayıcı bir etkisi olduğu ve dolayısıyla bilişsel mekanizmaların dönüştürülmesi sırasında sanal öğrenmeyle hiç öğrenmeme arasında anlamlı bir fark bulunamadığı, üstelik gerçek dünyadaki öğrenmenin ayırdedilebilir bir şekilde üstün olduğu kanıtlanmıştır (Kozak vd., 1993: 783). Ancak bu sonucun, sanal gerçekliğin iki boyutlu ortamda deneyimlendiği bir teknolojik evrede geçerli olduğu ve sarmalama *(immersivity)* özellikleri gelişmiş, bireyi tüm duyuları ve bilinciyle içine dahil edebilen bir sanal ortamda ise gerçek dünya deneyimi karşısında o kadar da zayıf kalmayabileceği unutulmamalıdır.

Malumat depolama işlevinde; sanal gerçeklik teknolojisinin kısa süre içerisinde 'sanal kütüphaneler'in kurulmasını sağlayabileceğine inanılıyordu. Bu düşün o denli kolay gerçekleştirilebilir olmadığı yine teknolojinin gelişmesi sayesinde görülebilmiştir. Raflarındaki kitapları alıp okuyabileceğiniz bir sanal kütüphane tasarımının sanıldığından çok daha büyük bir mamulat yığışmasının planlanması ve kontrolü anlamına geldiğini bugün bilebiliyoruz. Bu elbette böyle bir tasarımın gerçekleştirilemeyeceği anlamına gelmez; ancak şimdilik sayısal depolama olanağı sağlayan teknolojilerin 'gerçek' kütüphanelerde kullanılmasıyla yetinmek zorundayız (kompakt disklerden yararlanılması gibi). İnsan anlayışına da uyumlulaştırılmış bir 'orta yol' teknolojisi olarak sayısal depolama, belki de sanalla gerçeğin dengelenmiş bir bileşimi olarak daha verimli olabilir (LaGuardia, 1995: 44). Zaten teknolojik gelişmenin sanıldığı kadar doğrusal olmadığını, eski teknolojinin bir anda silinip yerini yenisine bırakmadığını, yüksek teknoloji ürünlerinin gündelik yaşamda daha çok kullanılmaya başlamalarıyla birlikte gözlemlemekteyiz. Ayrıca, insanın bilişsel süreçlerinin kimi teknolojilere uyum sağlamasında ciddi yapısal zorluklar olduğunu kimi zaman yüksek bedeller karşılığı öğrenmekteyiz. Örneğin uçak kazalarındaki pilot hatalarının önemli bir kısmının, yüksek teknoloji ürünü sayısal göstergelerin analog göstergeler kadar hızlı algılanamamaları nedeniyle oluştukları saptanmıştır. "Görünen o ki, en yeni teknolojiyi kullanırken, bu teknolojinin insanla ilişkisini, insanda doğurduğu algılama kısıtlamalarını da göz önüne almak zorundayız" (Zenger, 1996: 7).

Sanal gerçeklik teknolojisinin gelişmesini belki asıl bu noktada dikkatle gözlemlemeliyiz; çünkü bugün insan algılama süreçleriyle tam uyum gösteremeyen kimi teknolojik açılımların, yerlerini çok daha etkili olanlara terk etmeleri yüksek olasılıkla sanal gerçekliğin çok daha yaygın kullanımı aracılığıyla olabilecektir. Üstelik etkili bir sanal ortamın yaygın kullanımı, insanın tüm organik (fizyolojik ve psişik) etkinliklerinin, önceden tasarlanmış bir elektronik evrene taşınması anlamına gelebileceğini varsayarsak, insan algılamasını belirleyen temel özelliklerin de dönüştürülebileceği düşünülebilir. Böylece, insan-makine uyumsuzluklarının da önemli ölçüde ortadan kalkacağını düşünebiliriz; çünkü sanal gerçeklik teknolojisinin daha şimdiden gelmiş olduğu nokta, insan duyu-

larının kusursuz benzetişim izlekleri içinde sarmalanabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu sarmalama teknolojisi, kuşkusuz her geçen gün daha fazla bütünleşik ve kusursuzlaşmış bir ortamlar sistemi tasarlayan bir stratejidir. Bireyin 'bu dünya'daki bütünlüğünü sanal dünyadakiyle değiştirmekten öte, onu bir benzetişim boyutları toplamı olan bütünsel bir tümel ana ortamda eritmeyi hedefleyen bu strateji, yalnızca elektronik ve mekanik donanımın geliştirilmesinden ibaret değildir; aynı zamanda, insanın bilişsel yetilerinin de bu bütünleşmeye uyumlu hale gelmesi yönünde kapsamlı bir araştırma sürecini de içermektedir. Bu nedenle yukarıda sözünü ettiğimiz 'tümel ana ortam' kavramı içine yalnızca teknolojinin ürünleri değil, onun belli bir çeşit kullanımı da dahildir; diğer bir deyişle sanal ortam, siberuzay ya da daha matematik bir ifadeyle 'matris', insanı, içindeki diğer bileşenlerden farksız ve onlarla olgusal olarak eşdeğer bir konuma indirgemektedir. Matris, zaman ve uzam ölçeklerini genel ve kapsayıcı bir süreklilik içinde birleştiren bir üst ya da genel alımlama düzeyidir; bu nedenle onu üç temel eksenin bir bileşimi olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır: Matris, "(a) duyusal enformasyonun ölçüsü, (b) duyuların denetimi ve (c) ortamı dönüştürebilme yetisi" (Biocca, 1992a: 27) işlevlerinin bir bileşkesidir. Bu arada, sanal gerçeklik teknolojisinin, en azından şimdilik, tek bir tipi ya da bütünleştirici bir ortamı olmadığını belirtmek gerekir. Bugün sanal gerçeklik adı altındaki teknoloji, her biri çeşitli deneyim tipleri üretmeye muktedir birçok parçalar ve uygulamaların bileşimlerinden oluşmaktadır. Sarmalayıcı özelliği çok kısıtlı olanlardan, aşağı yukarı tüm duyusal algılama süreçleriyle bütünleşenlere dek değişik sanal gerçeklik uygulamaları mevcuttur (Biocca, 1992a: 25). Ancak, ileriki bir gelişme aşamasında tüm bu deneyim ortamlarının bütünleştirilemeyeceğini söylemek fazla iddialı bir öngörü sayılmak gerekir. Her halükârda, farklı sarmalayıcılık düzeylerinde ve değişik kullanım biçimlerinde de olsa, teknolojiyi üreten egemen ideolojinin kapsamlı bir stratejisi olarak sanal gerçeklik, insanın bilişsel yetilerinin bütünleşik bir yazılım sistemi içinde denetlemek amacını ister istemez gütmektedir; bu amacı gerçekleştirmenin en temel yolu ise insanı, dış dünyayla ilişki içinde tutan girdi alımlama süreçleri, kısaca duyular üzerinde geniş bir denetim mekanizması oluşturmaktır.

Duyuları sarmalamak

Sanal gerçeklik teknolojisinin etkililiğini ölçmek için en çok kullanılan kavramların başında kuşkusuz 'sarmalayıcılık' *(immersivity)* gelmektedir. En iyi sanal ortam, elbette bu sarmalayıcılığı en kusursuz benzetişim olarak sunan teknolojiyle kurulabilir. Bunun için yalnızca matrisle bütünleşen bireyin bu sanal çevreden alımladığı girdiler yeterli olmaz; aynı zamanda bu ortam içerisinde karşılaşacağı tüm olası durum kombinezonları karşısında vereceği tepkilerin de ortamı dönüştürmeye muktedir kılınması gerekir. Hatta bundan da öte, sanal or-

tamın bireyle sürekli etkileşim içinde olması, her iki yönde de dönüştürülebilme sözkonusu olmalıdır; bu da genelleştirilmiş bir geri-besleme mekanizmasının bir matris mantığı olarak tasarlanması anlamına gelir. İnsan algı girdilerinin sanal ortamla aracılandırılması bir yandan ona yeni girdiler halinde geri döner, diğer yandan mevcut edinilmiş alımlama mantığının dönüştürülmesi sonucunu doğurur; çünkü sanal ortamla bütünleşme, gerçek dünyanın kendine özgü alımlanışını az da olsa saptırır; bu alımlanışa göre oluşmuş duyular ise yeni ve önceden tasarlanmış bir benzetişim ortamında yeniden biçimlenmek zorunda kalırlar. Sanal gerçeklik teknolojisinin ne denli sarmalayıcı olduğu, işte bu, 'duyuların yeniden biçimlenme gereği'ni ne denli ortaya çıkarabildiğiyle yakından ilgilidir. Teknolojik kusursuzlaşmanın, gerçek dünyada edinilmiş alımlama mantığıyla sanal evrende kullanmak gereken duyusal yetilerin aralarındaki açıklığın gitgide artması sonucunu getirebileceği akıldan çıkarılmamalıdır. Her ne kadar bugün etkileşimsel sanal gerçeklik uygulamalarındaki (çok kullanıcılı ortamlar) ileti alışverişinin sanıldığı denli duygusal anlatım olanaklarından yoksun olmadığı, tersine bu deneyimlerin kültürel anlamda son derece zengin, kullanıcılar arasındaki duygusal iletişimin yüklü olduğu ileri sürülebilirse de (Reid, 1995: 167), mevcut insan duygusallığının sanal bir dünya kavramsallaştırmasına uyumlu bir bilişsel yapıyı biçimleyebileceği, dolayısıyla gözlemlenen 'sıcaklığın' 'elektronik duygulanım'ın bir işlevi olabileceği unutulmamalıdır.

Duyuların sanal ortamda uyumlulaştırılmaları, öncelikle ve yaygın bir şekilde görselliğin öncelikli kılınmasını gerektirmiştir. Sarmalayıcılığın gitgide daha etkili olabilmesi, bir yandan da görsellikteki benzetişim izleklerinin iki boyutlu dekor olmaktan çıkıp 'içinde olunan' bir 'ortam'a dönüşmesi şeklinde bir kusursuzlaşmayı destekleyecek tasarımlara yönelirken, diğer yandan diğer alımlama süreçlerinin de aynı etkililik derecesinde bu 'hissediş' ortamına eklenmesini gerektirmektedir. Bu nedenle diğer duyuların sarmalanması da, artık 'görme' duyusunda olduğu kadar önemsenmektedir. Özellikle 'işitme' duyusuna yönelik sarmalama teknolojisi, sanal ortamı şimdilik kısıtlı olsa da dönüştürmeye yetecek bir geri-besleme döngüsünü kurabilecek bir aşamaya varmıştır. Sanal gerçeklikte 'ses'in kullanımı yalnızca ilişkide bulunulan ortamın 'işitme' duyusuyla algılanabilir özelliklerinin belirginleştirilmesi değildir; bundan öte, ses aracılığıyla o ortamı, daha kesin söylersek sanal evreni, 'oluşturmak' ve tanımlamak işlevlerini de yüklenir. Sanal evrende 'işitilen' ve bir geri-besleme iletisi olarak (yanıtı beklenerek) yollanan ses, o ortamı 'yapan' bileşenlerden biridir, aynı zamanda; çünkü ses 'dışarıdan' geldiği kadar kendi içimizden gelendir. Bireyin ontolojik bütünlüğünün matris içinde erimesinde duyuların böyle dağıtılmaları birincil derecede önemli rol oynar. Dışsal ve içsel 'audio'nun böyle ayırdedilmezcesine bütünleşmeleri, bir beden bütünlüğüne sahip olmanın gerçek dünyadaki kuşku duyulmaz kesinliğini büyük oranda parçalar. Sanal evrende, sürekli olarak seslerle bir şeyler yapabileceğimiz hissi egemen olmaya başlar; ancak bu durum, sanılabile-

eğinin aksine, bireyin ortam üzerindeki denetleyiciliğini arttırmaz; tersine onu bir yap-boz oyununa indirgeyebilip anlamsızlaştırabilir. Sanal 'audio', böylece fizik bedeni devinimsiz kılar ve bedenin kendisini devinimsiz *hissetmesini* sağlar (Jones, 1993: 248). Bununla birlikte, sanal gerçeklik, yalnızca duyuların çok yönlü kuşatılmasına değil, aynı zamanda bu kuşatmanın ötesinde bütünsel bir sarmalama sonucunda ulaşılan bir yeni algı evreninin geliştirilmesine de yolaçmaktadır. Bu yeni duyusal iletişim ortamı, insanın mevcut algı sistemlerinin sağlayabilecekleri etkileşme yeteneğine, yeni bir boyut eklenmesini zorunlu kılmaktadır. Duyuların üç boyutlu sanallıklarda kullanımı için artık bir "bilişsel uzay"dan bahsetmek gerekmektedir; içinde hem duyuların teknolojik olarak en iyi şekilde sarmalanabildiği hem bu bütünleşik algı yönetiminin bir "seyrüsefer" mantığı içinde gerçekleştirildiği bir "bilişsel uzay". 'İçinde' seyredilen bir uzayda bireyin duyularının tamamına karşılık gelecek bir sanallık, duyusal girdileri yalnızca o duyuların 'konvansiyonel' işlevlerine göre değil, bilişsel bütünleşmeyi artırıcı yeni kullanım biçimlerine göre de düzenleyebilir. Örneğin kullanıcı, önceden işlevsiz olduğu saptanmış olan bir yola girdiği zaman görsel-işitsel uyarıların yanında kötü bir koku da algılayabilir ve yanlış yolda ilerledikçe bu kötü kokunun şiddeti artabilir (Nilan, 1992: 133).

Sanal gerçeklik teknolojisi geliştikçe ve bağıl araştırma alanlarındaki yenilikler matrisin kusursuzlaşması için seferber edildikçe, insan duyularının bütünsel olarak ve gerçek dünyadan tam olarak yalıtılmış bir şekilde sarmalanması da sağlanabilecektir. Hattâ, bir yalıtılmadan çok bir 'taşınma'dan söz etmek belki daha doğru olacaktır; çünkü sanal gerçeklikle bireyin deneyim gündemini işgal eden yeni bir gelişmedir. Sanal gerçeklikle gelen, 'orada olma' hissinin en 'gerçek'e benzer bir şekilde yaratılmasından çok, bilincin 'oraya' taşınmasının koşullarının araştırılmasıdır. Bireyin 'fizik' varlığı -en azından bugün için- 'bu dünya'da kalmakla birlikte, teknolojinin sarmalayıcılığı sayesinde oluşan deneyim, 'içine girmek'ten fazlasını vaad etmektedir. Sanal gerçekliğe sürüklenmiş bilincin deneyimlediği yeni varoluş biçimi, 'bu dünya'daki fizik konumun ve bilişsel bütünlüğün 'başka bir yer'e taşınarak bir *ötemevcudiyet* haline dönüştürülmesidir. *Ötemevcudiyet* yalnızca bir görüntünün taşınması olarak düşünülmemelidir; çünkü ötemevcudiyeti etkileyen teknolojik değişkenler bir yandan uzayın tanımlanmasına ilişkin verilerin (genişlik ve derinlik) sağladığı *canlılık* boyutundan oluşurken, diğer yandan *etkileşim* boyutuyla (hız, erim ve haritalama) beslenir (Steuer, 1992: 81). Etkileşim işlevinin devreye girdiği anda *ötemevcudiyet*'in yalnızca bir taşınmadan ibaret kalmayacağı bellidir; çünkü sanal evrendeki insan deneyimi 'öte'yi dönüştürebilme ve 'orada' dönüştürülebilme sürecine girdiği zaman bilişsel yeteneklerinin de buna uyum sağlayıcı bir bütünleşmeye yönelmesi doğaldır. Canlılık ve etkileşim kuşkusuz tüm aracılandırma süreçlerini belirleyen değişkenlerdir; ama sanal gerçeklik teknolojisi bu sarmalama etkisinin doruğa çıktığı, bireyi dıştan olduğu kadar içten de sarmalamaya aday bir yapı sunmaktadır.

Sanal gerçekliğin olası vaadleri, yalnızca bireyin duyusal girdilerinin ve bunların bilişsel işlevlerinin dönüştürülmesiyle sınırlı kalmayacak gibi görünmektedir. Asıl dönüşüm, bütün olası toplumsal sonuçlarıyla birlikte, bu dönüşüm sürecinin, bireyin zihninin 'daha derinlerine' nüfuz edebilecek aşamaya vardığı zaman ortaya çıkacaktır. Bu noktada bizatihi 'bilincin' yapıtaşlarının farklılaşması sözkonusu olabilecektir. Diğer bir deyişle bireydeki 'ben' imgesi, bugün anladığımız ve gerçek dünyada kullanageldiğimiz anlamından çok başka bir şekilde yeniden tanımlanmak gerektirecek bir deneyim ortamına erişebilir. Böyle bir durumda, yalnızca algılamanın değil, bu algılamayı belirleyen fizyolojik mekanizmaların dönüşmesi gündeme gelebilecektir. Sanal evrene uyum sağlamış bir bilişsel yapının ise gerçek dünyada ne tür bir yeni işlev yüklenebileceğini şimdiden tahmin etmek güç. Ancak bugünün teknoloji düzeyindeki ipuçları dahi, bize sanal gerçeklikle gerçek dünyanın ayırımını iyi algılayamayan bilinç oluşumlarının, her ne kadar tüm bir izlerkitle araştırmaları yazınının süregitmekte olan tartışması olsa da, en azından toplumsal ve kültürel pratiklerinde, toplumsallaşma biçimlerinde, bunlara uygun değer sistemleri oluşturulmasında doğrudan ya da dolaylı etkileri olduğunu gözlemlemekteyiz. En azından, sanal gerçeklikte yaratılan 'gerçeklik' hissinin, benzetişimdeki kusursuzlaşma oranı arttıkça yoğunlaştığını bugün saptayabilmekteyiz. Bu doğrusal ilişki, benzetişimsel ortamdan kaynaklanan stimulus'lar karşısında bireyin yeni fizyolojik ve duygusal yanıtlar geliştirmeye başladığını ortaya çıkarmaktadır. Böylece bireyin 'gerçeklik' ve onun toplumsal tasavvuru hakkındaki değer yargılarının da kaydadeğer oranda dönüşüme uğradığını ileri sürmek olanaklı hale gelmektedir (Shapiro ve McDonald, 1992: 102-103).

Bilincin oluşmasında, sanalın -şimdilik- sunduğu şematik ve pragmatik söylem yapısının etkisi kuşkusuz göz ardı edilemez. Zaten 'gerçek dünya'nın da bir büyük benzetişim ortamına dönüştüğünün iddia edildiği günümüzde, sanal evrendeki iş-tamamlama-merkezli[1] düşünüş şeklinin gündelik yaşam deneyiminin algılanmasını doğrudan etkileyebileceği unutulmamalıdır. Böyle bir ilişki, kuşkusuz salt olgusal ve işlevsellikten uzak değildir; tam tersine bu tür bir şematik dünya kavrayışı, sanalla gerçeğin böyle bir iç içe geçişi tamamen ideolojik bir işlev yüklenmektedir. Bu nedenle, sanal evrende tasarlanan söylemler çoğu zaman egemen üretim ilişkilerinin ve bunlardan türeyen değerler sisteminin bir izdüşümü olarak karşımıza çıkmaktadırlar; üstelik bu değerler ait oldukları ekonomik bağlamı meşrulaştırırken, gündelik dünyada her zaman çok belirgin

1 Bilgisayar terminolojisinde "iş" ("job") kavramı belli bir algoritmik düzen içinde kurgulanan bir eylemsel hedef olarak kullanılmaktadır. Hedefler tanımlanırken, diğer bir deyişle algoritmik ilişki zinciri oluşturulurken, her biri "iş" adıyla bir numara olarak belirlenirler (örneğin "job#1", "job#2", "job#3", gibi). Hedefe ulaşıldığı zaman ise bilgisayar bize "iş tamamlandı" iletisini verir. Belirli adları olan işlerin yerine getirildiği yine o belirli adları anılarak yerine getirilir (örneğin "job#1 accomplished").

olmayan şiddeti çok daha görünür ve ham bir şekilde yeniden üretmektedirler. Somut ya da simgesel şiddet, gerçek dünyada egemen ekonomi politiğin meşruiyetinin kurulmasında en yaşamsal araç iken, sanal söylemlerde pragmatik bir çözümü olan, bu çözüme ulaşıldığı zaman ödül alınan bir "iş" görüntüsü altında şematikleştirilmektedir. Buna en belirgin örnek, bilgisayar oyunlarının "hayal gücünden boşaltılmış ve farklılıklar için kısıtlı bir bakış sunan" söylemlerinde saldırgan bireyciliğin ve kadınların ikincil rollerde tanımlanmalarının (Edwards, 1991: 49) en bariz şematik sunuluşunu gözlemlemek olasıdır.

Bireyin bilincinin derinliklerine yönelik yeniden inşa stratejisinin teknik olarak yapılabilir olduğunu, 'öğrenme' süreçlerinde sanal gerçeklik teknolojisinin ne denli etkili olmaya başlamasıyla anlamaktayız. İki boyutlu bilgisayar ekranının sanallığından, sanal gerçeklik teknolojisiyle gelen bilişsel olanaklara geçerken, öğrenme süreci çok daha kolay ve 'derinden' olabilmektedir. Yine görselliğin öne çıktığı benzetişimli öğrenmede, sanal gerçekliğin sağladığı iki önemli özellik onu tercih edebilir kılmaktadır: Sanal gerçeklik, (a) benzetişimi yapılan dünyanın görsel-uzamsal özelliklerini ve (b) öğrencinin motor eylemleri ile benzetişimi yapılan dünyadaki nihai etkileri arasındaki bağı koruyabilmektedir (Regian ve Schebilske, 1992: 147). Gerçi, bu öğrenmeye yönelik kullanımlar, kuramsal olarak gerçek dünyadaki performanslarımızı arttırmak için yapılmaktadır; ancak bu amaçla yola çıkan araştırmaların, sanal evrendeki deneyimin gerçek dünyadakine yeğ tutulabilecek denli sarmalayıcı bir kusursuzluğa varma olasılığını göz ardı etmemek gerektiği kanısındayız.

Sanal gerçeklik, öğrenme sürecinde, bilgiyi şeyleştirerek onu görülebilir ve hissedilebilir bir konuma getirmekte, böylece gözlemlenemez olan da, bu "hipermetin"lere taşınma sayesinde algılanabilir hale gelmektedir (Carlson, 1992: 62). Böylece yaratılan benzetişim, gerçeğin bir izdüşümü olmaktan öte, gerçek dünyada gözlemlenebilenle gözlemlenemeyenin bir bileşimini rahatlıkla sunabilmektedir. Bu anlamda sanal gerçeklik bir "alternatif gerçeklik" olarak düşünülebilir (Carlson, 1992: 74). İşte bu nedenle, sanal gerçeklikte öğrenilen bilgi, geliştirilen yeti, gerçek dünyadaki deneyime tercih edilebilir olma tehlikesini barındırmaktadır; tehlikedir, çünkü ontolojik bütünlüğü matris içine dağıtılmış bir bilinç, bu şekilde edinilmiş bilgiyi ancak bir enformasyon parçası olarak algılayabilir; gerçeklik duygusunun gerçek olmayanla bütünleştirildiği bir bağlamda bireyin kendini ifade edebileceği bir ideolojik temele de gereksinim duyulmaz; ideolojik bağlamı olmayan bir 'bilme' eylemi ise 'bilgi'nin enformasyona tahvil edilmesini, diğer bir deyişle insan zihninin 'aura'sının yitimini meşru görmekle kalmaz, bu süreci yeniden üretecek koşulların bir parçası olmayı kabullenir. "Alternatif gerçeklik"in, bugünün egemen kapitalist üretim ilişkilerinin yeni ve gelişmiş açılımları üzerindeki inşası, her ne kadar genel bir özgürleştiricilik söylemi üzerine oturtulmuşsa da, onu yaygınlaştırılmış bir hegemonya aracı haline getirebilir; üstelik bu kez belirgin bir katartik/ideolojik yönlendir-

me de gerekmeyebilir; çünkü kurgulanan matris, bilincin bütünlüğünün yitimi olduğu kadar, ideolojik imlemenin de parçalandığı ama köksüz bir benzetişimde yalnızca izdüşümlerinin arz-ı endam ettiği bir düzlemdir. Böyle bir bütünsel erime ortamında, insanın içsel, biyolojik bilgisi (ontojenik bilgi) ile dışsal, toplumsal bilgisinin (egzojenik bilgi) gerçek dünyadaki varoluşun dengesini bozacak şekilde gelişmesi beklenebilir. Her ne kadar, egzojenik bilgi, teknoloji, bilgi ve eğitim ilişkisinde birincil rol oynamaktaysa da (Chen, 1992: 169), salt egzojenik bilgiden oluşan ve ontojenik bilgiye gereksinimi olmayan bir birey tasarımı, bizi bireylik durumunun parçalandığı bir ideolojik bağlama götürmektedir; bu da kuşkusuz demokratik bir tasarım değildir. Bireyin ontolojik bütünlüğünün dağıtılması stratejisi işte tam bu noktada asıl anlamını ve işlevselliğini belirginleştirmektedir. Matris, bu anlamda ontojenik bilginin, diğer bir deyişle organik varlığın temellerinin egzojenik bilgi cinsinden ifade edilebildiği bir düzlemdir. Artık kavramların zihinsel imgeleştirilmeleri gibi kortikal işlevler dahi sanal gerçeklik teknolojisinin egzojenik bilgisine tahvil edilebilmekte, şimdilik belirli bir morfolojisi olan cisimler, el hareketleriyle betimlenerek görüntülenebilmektedirler (Tijerino vd., 1994: 137).

Tüm bu gelişmeler, insan algılamasının ve duyu işlevlerinin gitgide daha fazla sarmalanabildiği ve her teknoloji gelişme aşamasının, gerçek deneyime alternatif olmaya daha fazla aday olabildiğini kanıtlamaktadır. Üstelik içinde yaşadığımız teknoloji-egemen dünya yeni durumlara hızlı yanıt verilmesini gerektiren bir insan algılamasının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu uyumcu davranışın geliştirilmesinde artık gerçekliğin kesinliği de birincil öncelik değildir. Bunun sonucunda, insanın bilişsel sistemleri, bugün tüm temsilleri hakiki imişcesine -karşıtı kanıtlanmadığı sürece- algılama eğilimini geliştirmişlerdir (Mantovani, 1995: 680). Yakın bir gelecekte bugünkü gelişmişlik düzeyinin çok daha ileri bir aşamaya ulaşıp toplumsal yaşamın önemli bir bölümünü sanal evrene taşıyabileceğini söylemek için artık yeterince kanıta sahibiz. Sanal gerçekliğin teknolojik evrimi, kuşkusuz salt 'doğal' bir bilimsel gelişmenin sonucunda varılan bir nokta değildir; aynı zamanda içinde yaşadığımız çağın estetik tasarımının somutlaştığı en temel alanlardan biridir. Belli bir estetik inşa süreci, elbette biçimsel bir bütünlük arayışından öte bir şeydir; onu oluşturan ve yeniden üreten koşulların meşruiyetini imleyen bir genel söylemin vazgeçilmez parçasıdır. Diğer bir deyişle, sanal gerçeklikle gelen estetik tasarım, onu olanaklı kılan bütünsel bir ideolojik bağlamdan bağımsız değildir.

Bir hegemonya stratejisi olarak sanal gerçeklik

Teknolojik gelişme 'özgür' bir bilimsel evrimin doğal sonucu olmaktan çok, belirli bir ekonomik belirlenimler sisteminden, bir üretim ilişkileri bütününden türeyen temel işlev olarak gözlemlenir. Dolayısıyla, geliştirilebilen teknoloji ço-

ğunlukla, eklemlendiği ekonomik bağlamın yeniden üretimini ve meşruiyetini sağlayan bu olanaklar toplamı sunabilendir. Bir meşruiyet kurma stratejisi olarak düşünüldüğünde, teknolojik gelişme, gündelik yaşamın "kolaylaştırılması"na yönelik bir kullanım alanı olarak algılanabilir; zaten egemen üretim ilişkilerinin türediği ekonomik belirlenim süreci de teknolojiyi böyle kavramsallaştırmaktadır. Ancak teknoloji, salt bir kullanım düzeyi olarak sunulmasını öngören egemen siyasal söylemde gösterildiği kadar 'nötr' bir işlevle yüklü değildir; tersine, yarattığı dünya tasarımı, bilimin özgür evriminin doğal sonucu olmaktan uzak, çoğunlukla, siyasal yetkenin ekonomik meşruiyet temellerini yeniden üretebilme yeteneğini haiz "ideolojik aygıtlar"dan oluşur. 'Devletin İdeolojik Aygıtları', bir yandan çoğul bir yapı içerisinde baskılama sürecini görünmez kılarlarken, diğer yandan özel alanın ayrıntılarına nüfuz edebilecek kadar yaygınlık arz ederler (Althusser, 1986: 67). Böylece, gündelik yaşamın ayrıntılarından oluşan bir sıradanlık ve rutin içinde genel bir heryerdelik olarak ortaya çıkan dünya tasarımı, bireyin onu algılaması istendiği şekle büründürülen bir kurmacaya dönüşür; bu ise kurulu kapitalist üretim ilişkilerinin süregitmesi için temel ideolojik koşullama sürecinden başka bir şey değildir. Bu aşamada, teknolojinin oynadığı rol son derece merkezi bir işlev olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknolojik gelişme, yalnızca bir ideolojik işlev sürdürmekle kalmamakta, aynı zamanda kitlelerin depolitize edilmelerinde de temel bir belirleyici konumunda yeralmaktadır; çünkü sistem, teknolojik "yenilikleri" ve bunların üretiliş koşullarını genel bir "teknokratik bilinç"in yaratılmasında kullanabilmektedir (Habermas, 1984: 58). "Bu bilincin ideolojik çekirdeği *Praxis ve teknik arasındaki ayrımın dışta bırakılmasıdır,* – erksizleştirilmiş kurumsal çerçeve ile amaç-rasyonel eylemin bağımsızlaşmış sistemi arasındaki yeni konumlanışın bir yansıması, ama kavramı değil" (Habermas,1997: 60). Böyle bir toplumsal-kültürel ortamda bilim de metalaştırma sürecinin bir parçası haline gelir; dolayısıyla teknolojik gelişmenin pek de 'doğal' bir bilimsel evrimin ürünü olduğu iddia edilemez.

Teknolojinin *özel* alanı kuşattığı, egemen üretim ilişkileri içindeki olası özgüllüklerin "teknolojik bilinç" aracılığıyla nötralize edildiği ve 'dünya'nın, "kolaylaştırılması gereken bir hayat"tan ibaret olduğu fikrinin genelleştirilmiş bir söylem içine yerleştirildiği bir ortamda, kültürel üretim de kuşkusuz bu önceden belirlenmiş koşullara uyumlu bir özellik taşır. Böylece, varolabilen "sesler" yalnızca refah ve güce sahip olanlarınkilerdir. Bu güce sahip olmayan eleştirel konumlanışlar, egemen ekonomi politiğe eklemlenemedikleri için kamusal bir ifadeye dönüşemezler (Murdock ve Golding, 1979: 37). Bu nedenle, her türlü temsilin üretimi, aslında koşulları ve işleyişi belirli bir ekonomi politikten türeyen bir ideolojik bağlam içinde gerçekleşebilmektedir.

Sanal gerçeklik teknolojisinin geliştirilmesi, doğal olarak, tüm bu ekonomik belirlenim süreci ve onun türettiği ideolojik bağlamın bir parçasıdır. Üstelik, gerçek toplumsal deneyime alternatif olabilecek bir teknoloji olarak, yapısal

özellikleri gereği çok katmanlı bir temsiller alanı yaratımını olası kılması nedeniyle, sanal gerçeklik, kültürel üretimdeki ideolojik güdüyü en somut olarak gözlemleyebileceğimiz alanlardan biri haline dönüşmektedir.

Geç-modern çağa özgü estetik kabuller, sanal gerçekliğin bir ideolojik izlek olarak kurulmasına katkıda bulunan en temel bileşenlerden birisidir. Daha doğrusu, bugün sanal gerçeklik teknolojisinin izlediği gelişme güzergâhı böyle bir estetik çerçeve sunmaktadır. Modern-sonrasılığın tüm bir söylem bağlamı uzay-zaman boyutlarına yayılmış, bilişsel süreçlere müdahale edebilir bir teknik donanıma ulaşmış bir görünüm içinde, sanal gerçekliğin sunduğu "alternatif evren"de gözlemlenebilmektedir. Bireyin şehevî bir arzululuk sarıldığı ve içinde eriyip gitmek için gereken ideolojik bütünleşmenin koşullarını çoktan içselleştirdiği sanal evren, işte bu 'içten fetih' stratejisinin uygulamaya konulmaya başlandığı bir hegemonya ilişkisini kurumsallaştırmaktadır. Üstelik bu kez, *'interface'*lerinden başka kaybedecek bir şeyleri olmayan' bir kitle karşısında tanımlanabilir bir sınıf baskısından da söz etmek güçtür; çünkü matrisi ekonomik belirlenim sürecindeki ağırlığıyla denetleyen bir 'elektronik kast'tan söz edilebilir belki, ancak böyle bir baskı kurma ilişkisinde özgül ve ayrıştırılabilir sınıf çelişkileri olmadığından, ya da en azından, söylemsel formülasyonlara dönüştürülebilecek kadar görünür olmadıklarından, hegemonyanın odak noktasının saptanması gitgide güçleşmektedir. Sanal gerçekliği oluşturan benzetişim ortamlarının ve operasyonel işlevlerin gerektirdikleri estetik bağlam, bu 'her yerde ve hiçbir yerde'ki denetleme sürecinden bağımsız gelişmemektedir. Bu sürecin yeniden üretimi için gerekli ekonomik koşulları elbette tanımlanabilir bazı sermaye yığışmaları sağlamaktadırlar; bununla birlikte, sanal evrenin kendine özgü 'etkileşimsel' ortamı içinde, bir yandan bu tanımlanabilirlik 'aşırı-etkileşim' sayesinde çözülmekte, matrise dağıtılmış bireylik bilincinin maruz kaldığı genel yanılsama yoluyla birey, kendisini mutlak denetimin tek sahibi olarak algılayabilmekte -bu arada gerçekten matrise müdahale edebilecek kimi mikromanipülasyonlarda bulunabilmekte-, diğer yandan hegemonya ilişkisi tipik ve belirgin olmaktan çıkıp gitgide daha fazla duyusal sarmalamanın büyüsü içine gizlenebilmektedir. Bu denli dağıtılmış stilize bir evrende, matrisle sürekli etkileşim olanakları bulunan bir ortamda kurumsal bir hegemonya ilişkisinden bahsetmek çok doğru olmasa gerektir; bu, hegemonyanın alt edilebilirliğine kanıt sayılamaz elbette; tam tersine, dağılan bilincin kendisinin matrise dönüşmesi gibi, hegemonya da, onu doğuran ekonomi politiğin özgül yapısından ayrı bir olguymuşcasına bir dağılma sürecinden geçmektedir; duyusal sarmalamanın ve bilişsel müdahalenin kusursuzlaşmasına koşut olarak daha fazla dağılıp 'matris/bilinç'le iç içe geçebilecektir. Bu noktada, ayrıştırılabilir bir hegemonyadan bahsedilemeyeceği gibi, matrisin yapısı, ona eklemlenmiş bireylerce dönüştürülebileceğinden, hegemonya kuran bir 'sınıf' kavramı da büyük ölçüde geçersiz olabilecektir. Sanal ortamın 'etkileşimsel' özelliği kişilerarası bir aracı-

lanma süreci olmasından kaynaklanır. Matrisin, ona bağlanmış bireylerin ortak deneyimlerinin bir bileşkesi olduğu düşünülebilir; ancak, bu etkileşimin 'eşit' bir eylem olduğu hiç söylenemez; aksine, sanal evrenin tasarımcıları, onu yalnızca deneyim olarak kullananlardan çok daha fazla etkili bir konuma sahiptirler; bu eşitsiz ilişki, sonuçta bir iktidar kullanımı sorunu haline gelir ve hegemonyanın kuruluşunun yalnızca ekonomik belirleyicilerle değil, bir o kadar da ideolojik belirleyicilerle olanaklı olduğu böylece açıkça gözlemlenebilir. Sanal evreni paylaşan bireyler, matris/bilinç'e tahvil edilmiş varoluşlarında aslında sistemin tüm bir işleyiş mantığını da taşırlar; çünkü tüm bilgisayar-temelli etkileşimler başka insanlarla -o insanlar orada bulunmasalar bile- bir etkileşim biçimidirler; programcıların ve tasarımcıların insani özleri, onlar orada olmasalar bile, yapay etkileşimin mantığında mûkim kalırlar (Biocca, 1992b: 13).

Sanal evrende yeniden kurulan dünya tasarımının ve matris temelli varoluş biçimlerinin hep belli bir estetik bağlamda oluşturulduğunu ve bunların da modern-sonrası ideolojik işlevleri olduğunu savlamak için bu temsiller sisteminin nasıl kurulduğunu, nasıl genel bir küresel kapitalist stratejinin parçası olduğunu göstermek gerekmektedir. Bu nedenle, sanal gerçekliğin ideolojik bağlamını oluşturan estetik stratejilerin incelenmesi kaçınılmaz olmaktadır. Buna göre, sanal gerçeklik içinde üç ana strateji gözlemlenmektedir: (1) tersine çevirmek ve iç içe geçirmek, (2) kendine atıflı temsiller alanı kurmak ve (3) içinde anlamın yittiği bir söylem kurgulamak.

Tersine çevirmenin ve iç içe geçirmenin işlevi

Sanal evren, aynadaki sanal görüntü gibi, ne hayalidir ne kopyadır; yalnızca sanaldır. Diğer bir deyişle ne hayali olan kadar uçucu ve kırılgan ne kopya olan kadar "gerçek"tir. Hayal de kopya da bir asal 'ilk örnek'e göre biçimlenen onun doğrudan türevleridirler. Oysa sanal evren (bu kez aynadaki görüntüden farklı olarak) bir kez tasarlandıktan sonra özerk bir söylem bağlamı, özgül bir gerçeklik kurgusu halini alabilir; çünkü sanal gerçeklik teknolojisinin temel dayanak noktalarından birisi geri-besleme mekanizmalarının sağlayacağı özerkleşme olasılığıdır. Sanal gerçeklikteki nesne tasarımları gerçek modellerden yola çıkılarak oluşturulsa dahi, bu ilk örnekler yalnızca bir biçimleme işlevi görürler. Böylece, bir kez gerçek görüntüden yola çıkılarak üretilen sanal tasarım, içinde devindiği sanal evrenin özgül fiziğinde ve etkileşimsel 'kamusallığı'nda özerk bir oluşum haline gelebilir. Böyle düşünüldüğünde, sanal gerçeklik, tersine çevrilmiş ya da yansıtılmış bir gerçekliktir. Gerçek görüntü bir kez sanal düzleme yansıtıldığı zaman, kendi 'tersine sonsuzluğu' doğrultusunda, dolayısıyla gerçek görüntünün 'gelmiş olduğu' sonsuzluğun aksi yönündeki bir başka sonsuzluk içinde devinebilir hale gelir. Üstelik sanal gerçeklik, ayna gerçekliğinden farklı olarak özerk bir evrene dönüşümün ifadesidir; onu besleyen ve vareden

teknolojik desteğin gücü arttıkça, bu özerkliğin sınırları da genişleyecektir.

Tersine çevrilmiş bir gerçeklik olmanın yanısıra ve buna bağlı olarak, sanal evren, onu oluşturan tüm bir morfolojiyi sürekli yapıp bozan bir özellik de taşır. Bu özgül devinim düzleminde nesneler durmaksızın birbirlerinin içinde eriyip yok olabilirler; doğal olarak, birbirlerinin içinden sonsuz kez çıkarılıp sonsuz kez başka biçimlere büründürülebilirler. Böyle bir akışkanlık yalnızca sanal evrenin bir 'oyun düzlemi' haline gelmesine yolaçmaz; bu sayede yaygın bir köksüzleştirme ve bağlamsızlaştırma sürecinin kurumsallaşması sağlanmış olur.

Tersine çevirme ve iç içe geçirmeyi masum birer teknolojik özellik, hattâ 'avantaj' olarak değerlendirmek elbette olasıdır. Bu özellikler gelecekte 'hayatı kolaylaştıracak' olanaklar olarak övgüye değer de bulunabilirler. Ancak sanal gerçeklik teknolojisiyle birlikte gelen genel denetim işlevi göz önüne alındığı zaman bu denli iyimser olunamayabileceğini de saptayabiliriz. Aslında herhangi bir gelecek öngörüsüne başvurmaya bile gerek kalmadan, bu iki işlevin halihazırdaki kullanım biçimleri dahi bize bunların bileşik bir ideolojik strateji olduğunu gösterebilir. Diğer bir deyişle, kendi sonsuzluğu içinde kendine özgü bir fizik bağlamında özerkleşen nesnelerin birbirlerine sürekli olarak dönüştürülebilme olanağının ortaya çıkardığı temel bir olgu, varoluşsal nedensellik zinciriyle ilişkilendirilebilecek bir atıf düzleminin yitmesidir. Günümüzün 'klip-kurgulu' dünyasındaki bağlamsızlaşma sürecinin çok daha hızlı sürümünü sanal evrende gözlemlemek mümkündür. Bu ise, 'gerçeklik' (gerçek ya da sanal) olarak sunulan olgular bütününün gönderme yaptıkları ideolojik bağlamlardan koparılmış imler olarak temsil edilmelerine yolaçmaktadır. Bağlamsızlaştırmayla gelen ideolojisizleştirmeye ne denli çok gereksinim varsa, bunlar hakkındaki söylemin dolaşımının hızı da o denli yüksek olmaktadır. Bu süreç, gerçek dünyada yalnızca söylem boyutunda olagelirken, sanal evrende artık temsillerin kendileri de bu yüksek hızlı dolaşımın bir parçası olabilmekte, böylece tüm olası düşünsel bütünlükler parçalanmaktadırlar. Sonuç olarak, sanal gerçekliğin kamusallığını paylaşan bireyler, kendi varlıklarını anlamlandırabilecek ideolojik bütünlüklerden kopmuş bir şekilde, yine aynı dağılmışlığın öğeleri olan nesnelerin aşırı-akışkanlığını asal gerçeklik olarak algılamaktadırlar. Dolayısıyla, sanal evreni oluşturan tüm söylemsel katmanlar, bireyi yepyeni bir deneyime davet etmektedir. Matris/bilinç'te sürekli bir dolaşım içinde bulunan her şeyin genel bir geçişkenlik içinde devinmesi, modern dünya gerçekliğinde iyi tanımlanmış ikili karşıtlıklar dolayımıyla kurulan çerçevelerin artık geçerli olmayabileceğini göstermektedir. Çerçeveler, artık, çevrelerindeki dünyayı anlamlandırmak için onları kullananlar için bile çok daha geçirgen, her zaman hareketli ve gitgide daha fazla ayırt edilemez olmaktadırlar (Chayko, 1993: 178).

Böylece yalnızca bir bozulup yeniden yapılma süreci yaşanmaktadır; öncesi ve sonrası olmayan bu ortamda devinme eyleminin kendisinden başka anlam kalmamaktadır. Bilincin matrise dağıtıldığı, ideolojinin sistemli olarak parça-

landığı sanal düzlemde, doğal olarak zamanın herhangi bir biriktirme işlevi olmayacağından, tarihe de yer olmaz.

Kendine atıflı temsiller alanı kurmanın işlevi

İnsanın, belleğiyle değil salt anlık algılamalarıyla katıldığı bir kamusallığı oluşturan sanal evren, sürekli bir dolaşım ve zamandışı içiçe geçmelerden oluşmaktadır. Dolayısıyla, bağlamsızlaşmış göndergeler ve bunların sonsuz permütasyonlarından oluşan bileşimlerin herhangi bir düşünsel temele yaslanmaları beklenemez. Varlığını ereksel bir eylem olmaktan öteye taşıyan bir dünya tasarımının ise kendisini kendi anlam ve nedensellik bağlamı haline dönüştürmekten başka bir işlevi olabileceğini düşünmek güçtür. Bu nedenle sanal gerçeklikte gözlemlenen tüm söylem biçimleri, bireyi ister istemez narsisik bir kapanışa itmektedirler. Bu kapanış yalnızca hermetik bir varoluş inşa etmeyi tasarlamakla kalmaz, aynı zamanda bu varoluşun nedensel ilişkilerini de aynı döngüye dahil etmeye çalışır. Bu nedenle hem son derece kapalı (teknoloji kullanıcısı olarak bireyin yalıtılmış tekilliği) hem özerkliği bir bütünde eritilmiş (bilinci matris/bilince tahvil edilmiş bireyin ayırdedilmez çoğulluğu) bir birey ve toplum projesiyle karşılaşmaktayız. Söyleminde olduğu kadar yapısal kuruluşunda da tümel bir totoloji içinde gelişen bu kendine kapalı dünya, belirgin bir atıflar alanı tanımlamaktan özellikle kaçınarak tarihselliğinden arındırılmış anlardan oluşan bir deneyimleme biçiminin oluşmasına yolaçmaktadır. Böylece sanal gerçeklikte ortaya çıkan kendine atıflı temsiller alanı, Fredric Jameson'ın modern-sonrası kültürü tanımlarken altını çizdiği temel iki özelliğin, "pastiş" ve "şizofreni"nin belirginleştiği bir deneyim haline gelmektedir; çünkü bir yandan kendine atıflı olması nedeniyle eleştirelliğini yitiren bir söylem başka deneyimleri ödünç alarak, üstelik bunu da "ölü biçemleri taklit ederek, maskelerin ardından ve imgesel müzenin biçemlerinin sesleriyle konuşarak" (Jameson, 1983: 115) yapmakta, diğer yandan dağıtılarak yarılmış bir bilincin deneyimi, yalıtılmış, bağlantısızlaştırılmış, süreksiz maddi göstergelerin uyumlu bir bütünün içinde bağlanmasını engellemektedir (Jameson, 1983: 119).

Anlamın yitişinin işlevi

Bir yandan özgül geometrisi içinde 'gerçek'te olduğundan çok daha esnek bir devinime sahip benzetişimlerden oluşan, diğer yandan bu esnekliğin kendine atıflı bir söylemle kuşatıldığı bir sanal evrende, birey hem bilişsel bir bütünleşmeye yöneltilir hem sürekli bir arayış ve keşfetme güdüsüyle uyarılır. Bilişsel bütünleşme bilincin matris/bilince dönüşmesi yoluyla olurken sanal ortamla gelen yeni gerçeklik hissi sürekli bir tamamlanmamışlık duygusuyla manipüle edilir. Sanal evrendeki kapılar hep yarı-aralıktırlar; orada bireyi daima yeni bir

şeyleri keşfetme ve fethetmeye devam eden çağrı odakları vardır; bu her ne kadar geliştirici bir zihnin oluşumunu hazırlar gibi görünse de, aslında bu arayış yalnızca arayışın kendisinin kutsanmasıdır; çünkü tamamlanmamışlık hissi bilgiyi değil hazzı öncelikli kıldığından arayış eylemi katartik bir işlev yüklenmekten öteye geçemez. Ayrıca, sanal evrende enformasyon cinsinden temsil edilen bilginin, en azından bu arayışı anlamlı kılacak kadar var olduğu da kuşkuludur. Tamamlanmamışlık duygusu, başka media deneyimlerinde olmayan bir duygusal güdümlülük ve psikolojik tamamlanma hissi yaratarak katılımcıyı deneysel olarak sanal dünyanın içine taşır. Böyle değerlendirildiğinde sanal gerçekliğin işleyişi temel olarak erotiktir (Cranford, 1996: 85). Ancak böyle tamamlanmamışlık temeline dayalı bir erotizmin, erkek cinselliği yapısında ve erkeklerin cinselliği algılayışının bir ifadesi olabileceği de unutulmamalıdır. Açılan her kapı, üstesinden gelinen her güçlük, savaşılan her bela, aslında cinsel hazzın doğrusal ve sonlu bir eylem olarak düşünülmesinden ileri gelmektedir; oysa pekala görece sonsuz *sinüzoidal* bir keşfetme süreci de sözkonusu olabilirdi; kadın cinselliğinin bir matematik fonksiyonu olarak anlatımı gibi. Ama böyle bir cinsellik, muhtemelen fethetme güdüsünü sistematik olarak dışlayan bir benzetişim mantığı kuracaktı.

Sürekli arayışa dayalı tamamlanmamışlık hissi ve onun imlediği erkek-egemen mantık -ve onun da içinden türediği egemen ekonomik politik- içinde dolaşıma giren tüm temsiller, kısa sürede yinelenerek anlamsızlaşmaya başlamaktadırlar. Günümüzün aracılandırılmış toplumsal deneyiminde, gerçek dünyada yaygınlıkla geçerli olan bu durum sanal gerçeklikte başka bir boyut daha kazanmaktadır; o da anlamsızlaştırma stratejisinin sanal evrende çok daha kolay yapılabilme olanağının doğmuş olmasıdır; çünkü sanal gerçeklik aynı zamanda stilize bir gerçekliktir. Diğer bir deyişle, gerçekliği oluşturan olguların nedensellik bağları koparılmış, tarihsellikleri yalıtılmıştır; doğal olarak, taşıdıkları anlam yani bir hegemonya karşıtı olabilecek ideolojik öz buharlaşmıştır. Bunun yerine, anlamsızlaşmalarından doğan genel bir egemen ideolojik bağlam içine dahil olmuşlardır.

Olası toplumsallıklar, olası hegemonya biçimleri

Geleceğe yönelik öngörülerde bulunmak daima sayısız tehlike ve tuzak içerir. Ancak bugünden açıkça belli olan bir gelişme çizgisinin nerelere varabileceğini az çok tahmin edebilmekteyiz. Belki teknolojik gelişmenin ayrıntılarının nasıl gündelik yaşamı kuşatacağını bilemeyiz; bu zaten önemli de değildir. Önemli olan bu teknolojik gelişmenin temelinde yatan kapitalist örgütlenme mantığının, bunun yeniden üretim için gereken hegemonyacı kuşatma stratejisinin ve bağıl ideolojik koşullama sürecinin sistemin genel işleyişini yönlendirmesinin getirebileceği tehlikelerdir. Teknolojik gelişme her aşamada daha fazla ayrıntıla-

ra nüfuz edebilme özelliğini kazanmaktadır; bu nedenle bu incelikli düzenleyicilik, hızla dev bir bütünleşik denetleme mekanizmasına dönüşmektedir. Bu küresel ölçekteki enformasyon politikası varlığını ve toplumsal meşruiyetini, onu son derece gerekli ve vazgeçilmez olarak algılayabilecek bir tüketici kitlesini yaratarak kurmaktadır. Bu saptama, elbette teknolojik gelişmeye karşıt bir konumlanışı gerektirmez; tam tersine, onun gerekliliğini, ama mevcut piyasa mantığından çok farklı bir kavramsallaştırma çerçevesinde yeniden örgütlenmesinin zorunluluğunu talep eder. Diğer bir deyişle mevcut küresel enformasyon ekonomi politiğinin yıkılması gerektiğini açıkça ifade etmek gerekmektedir. Olası bir yeniden örgütlenmeyi engelleyen en önemli etkenin toplumsal meşruiyeti sağlayan ideolojik koşullama süreci olduğunu vurgulamanın yanlış olmayacağı kanısındayız. Bir köktenci dönüşüm gereği ortaya çıkarken, mevcut sistem de kendisini her yeni teknolojik gelişme aşamasında daha fazla koruma altına almaktadır. Bunun en somut örneklerinden biri kuşkusuz sanal gerçeklik teknolojisinin gelişmesinin yönü ve bunun sonucunda geliştirilen sanallık söyleminin, her olası eleştirel nitelikli ideolojik direnişe karşı bir kalkan işlevini görmesidir. Sanal gerçeklikte kurulan evren tasarımı çoğunlukla ve yaygınlıkla nötralize edici bir işlev taşımaktadır. Böylece, onun içinde bulunmaktan, gitgide onunla bütünleşmekten varoluşsal bir haz duyan bireylerden oluşan yeni toplumsal deneyim biçimleri ortaya çıkmakta, sanal gerçeklik başlıca hegemonya stratejisi haline dönüşmektedir. Yakın gelecekte, sanal gerçekliğin teknolojik ve toplumsal denetimini, belli bir sınıfsal homojenlik arzetmeyen bir şekilde de olsa, tamamen tekellerine alabilecek sermaye odaklanmaları gözlemlenebilir. Enformasyonun denetimini ya da en azından bu denetim için gereken teknolojik donanımın üretilme koşullarını belirleme gücüne sahip bir sanal seçkinler grubunun yükselişi bu nedenle gitgide kaçınılmaz olmaktadır. Bu seçkinler grubunun iki temel güç kaynağı olduğu düşünülebilir: Birincisi, yoğunlaşan sermayenin sahipleri olan 'yırtıcı' kapitalistler, ikincisi ise hayalperest bilgisayar uzmanları; biri ekonomik ağırlığı diğeri stratejik bir nitelik kazanmaya başlayan teknolojik bilgiyi hegemonyacı bir araç olarak kullanma yeteneği ile "özgürleştirici" olduğu iddialarıyla sunulan teknoloji sayesinde sınırsız iktidarı elde etmeye doğru yol almaktadırlar. Böylesine mutlak bir iktidar, kuşkusuz muktedir olanın, denetlediği toplumsallıkları da elektronik mantığın merceğinden görmesine yolaçar. Sonuç olarak, bireylerin sanallaştırılması bilincin hiçlik içinde yitimini gerektiren bir 'taktik operasyon'a dönüşür (Kroker ve Kroker, 1997: 5). Sanal cemaatler, daha şimdiden gerçek toplumsallıkların örgütlenişini belirleyebilir konuma gelmişlerdir. Bu deneyimleri paylaşan bireyler sanal cemaatleri, gerçek dünyadaki toplumsal örgütlenmeden farksız algılayabilmektedirler. Bu şekilde oluşan üst üste geliş (Poster, 1995: 90), sanal ve gerçeğin iç içe geçirilip eleştirel düşünceye karşı -kapalı bir dünya, kapalı bir söylem, totolojik varlık, ideolojik nötrleştirme vaat etmeleri nedeniyle- bir filtre işlevi görmeye

başlamıştır. Üstelik geliştirilen teknoloji, gitgide daha fazla ayrıntıyı düzenledikçe bireyin 'bu dünya'ya ilişkin bilişsel yetileri üzerinde de müdahaleci bir nitelik kazanmaktadır. Kendini, yalnızca fizik anlamda değil ideolojik anlamda da, yeniden üretebilme yeteneğine sahip teknolojik ürünler ve bunların bütünleştirildiği bir kurmaca evrenin (sanal gerçeklik) inşası, bilim ve teknolojinin yalnızca dış dünyaya egemen olabilmesini değil, aynı zamanda, insanların, yapay da olsa, dünya hakkındaki bilinçlerini doğrudan manipüle etmesini sağlayabilecektir (Schroeder, 1994: 525).

Teknolojik hegemonyanın 'total' bir özellik kazandığı bir denetim süreci yalnızca sanal gerçeklik alanında katedilecek yola bağlı değildir; tıpta, özellikle genetik mühendisliğinde ulaşılacak yeni aşamalar, toplumsallığın ve gerçeğin algılanmalarını kökten dönüştürebilecektir. Buna göre, denetimin mantığını belirleyen piyasa ilişkileri ile önce ekonomik ama ardından belki biyolojik olarak ayrıcalıklı sınıfların doğuşu ve yükselişi kaçınılmaz olabilecektir. Her ne kadar, sanal gerçekliğin geleceğinde "insanların, bir iletişme unsuru olarak gerçeklikleri doğaçlayabilecekleri" (Lanier ve Biocca, 1992: 160) hayal edilebilir olsa da, tam tersine bir gelişme ile bütünleştirici bir hiper-denetim aygıtının kurulması da olası hale gelebilir.[2] Bugün böyle bir denetim sürecine direnip direnmeme sorunuyla karşı karşıyayız. İmgelerin ticarileştirilmeleri ve bunu egemen ideolojinin yeniden üretmesi, en somut olarak sanal gerçeklik imge sisteminde gözlemlenebilmektedir (Thompson, 1997: 1). Bu nedenle, tartışılması gereken teknolojik gelişmenin kendisi ve ayrıntıları değildir; onu belli bir ideolojik bağlamın yeniden üretilmesi için kurgulayabilen kapitalist örgütlenme modelidir.

KAYNAKÇA

Althusser, Louis (1986). "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards and Investigation)", John Hanhardt (der.), *Video Culture* içinde, Visual Studies Workshop Press, New York, s.55-95.

Aristoteles (1997). *Fizik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, Jean (1995). *Simulacres et Simulations*, Galilée, Paris.

---

2 Benzer öngörülerden yola çıkan bir bilim-kurgu türü olarak "cyberpunk" yazınının kült yapıtı *Neuromancer*'ın sonunda, işi bütünleşik sanal gerçeklik ağında casusluk yapmak olan Case, Wintermute adlı kişinin aslında bir bilgisayar programı olduğunu, ama aynı programın içinde Neuromancer adlı bir diğerinin Wintermute'u ortadan kaldırdığını öğrendikten sonra bu 'şey'le arasında şöyle bir konuşma geçer:

"Ben şimdi Wintermute değilim."

"Peki nesin?" Termosu dikip hiçbir şey hissetmeden içti.

"Ben matris'im Case."

Case güldü. "Bu seni nereye götürür?"

"Hiçbir yere. Her yere. Ben yapıtların tümünün toplamıyım, gösterinin tamamı."

(Gibson, 1984: 269).

Biocca, Frank (1992a). "Virtual Reality Technology: A Tutorial", *Journal of Communication*, 42(4), Güz, s.23-72.

Biocca, Frank (1992b). "Communication Within Virtual Reality: Creating a Space for Research", *Journal of Communication*, 42(4), Güz, s.5-22.

Branwyn, Gareth (1990). "Virtual Reality", *Futurist*, Mayıs-Haziran, s.45.

Carlin, Albert S., Hunter G. Hoffman, Suzanne Weghorst (1997). "Virtual Reality and Tactile Augmentation in the Treatment of Spider Phobia: A Case Report", *Behavior Research and Therapy*, 35(2), s.153-158.

Carlson, Patricia Ann (1992). "Varieties of Virtual: Expanded Metaphors for Computer-Mediated Learning", Edward Barrett (der.) *Sociomedia, Multimedia, Hypermedia, and the Social Construction of Knowledge* içinde, The MIT Press, Cambridge ve Londra, s.53-72.

Chayko, Mary (1993). "What is Real in the Age of Virtual Reality? 'Reframing' Frame Analysis for a Technological World", *Symbolic Interaction*, 16(2), s.171-181.

Chen, David (1992). "An Epistemic Analysis of the Interaction between Knowledge, Education, and Technology", Edward Barrett (der.), *Sociomedia, Multimedia, Hypermedia, and the Social Construction of Knowledge* içinde, The MIT Press, Cambridge ve Londra, s.161-173.

Cranford, Michael (1996). "The Social Trajectory of Virtual Reality: Substantive Ethics in a World Without Constraints", *Technology in Society*, 18(1), s.79-92.

Derrida, Jacques (1993). *La Voix et lè Phénomène*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris.

Edwards, Phil (1991). "Our Virtual Futures: Blasts into Cyberspace", *New Statesman and Society*, 20 ve 27 Aralık, s.49-50.

Gibson, William (1984). *Neuromancer*, Ace Books, New York.

Habermas, Jürgen (1984). *La Technique et la Science Comme Idéologie*, Denoël, Paris.

Habermas, Jürgen (1997). *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Jameson, Fredric (1983). "Postmodernism and Consumer Society", Hal Foster (der.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture* içinde, Bay Press, Seattle, Washington, s.111-125.

Jones, Steven (1993). "A Sense of Space: Virtual Reality, Authenticity and the Aural", *Critical Studies in Mass Communication*, 10, s.238-252.

Kozak, J. J., P. A. Hancock, E. J. Arthur, S. T. Chrysler (1993). "Transfer of training from virtual reality", *Ergonomics*, 36(7), s.777-784.

Kroker, Arthur ve Marilouise Kroker (1997). "Code Warriors", http://www.aec.at/ctheory/a36-code_warriors.html

LaGuardia, Cherly (1995). "Virtual Dreams Give Way to Digital Reality", *Library Journal*, 1 Ekim, s.42-44.

Lanier, Jaron ve Frank Biocca (1992). "An Insider's View of the Future of Virtual Reality", *Journal of Communication*, 42(4), Güz, s.150-172.

Mantovani, Giuseppe (1995). "Virtual Reality as a Communication Environment: Consensual Hallucination, Fiction, Possible Selves", *Human Relations*, 48(6), s.669-683.

Murdock, Graham, Peter Golding (1979). "Capitalism, Communication and Class Relations", James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woolacott (der.), *Mass Communication and Society* içinde, Edward Arnold, Londra, s.12-43.

Nilan, Michael S. (1992). "Cognitive Space: Using Virtual Reality for Large Information Resource Management Problems", *Journal of Communication*, 42(4), Güz, s.115-135.

Olasov Rothbaum, Barbara, Larry Hodges, Benjamin A. Watson, G. Drew Kessler, Dan Opdyke (1996). "Virtual reality exposure therapy in the treatment of fear of flying: a case report", *Behavior Research and Therapy*, 34(5/6), s.477-481.

Poster, Mark (1995). "Postmodern Virtualities", Mike Featherstone (der.), *Cyberspace, Cyberbodies,*

Cyberpunk içinde, Sage, Londra, Thousand Oaks, Yeni Delhi, s.79-95.

Regian, Wesley ve Wayne L. Schebilske (1992). "Virtual Reality: an Instructional Medium for Visual-Spatial Tasks", *Journal of Communication*, 42(4), Güz, s.136-149.

Reid, Elizabeth (1995). "Virtual Worlds: Culture and Imagination", Steven G. Jones (der.), *Cybersociety, Computer-mediated Communication and Community* içinde, Sage, Thousand Oaks, Londra, Yeni Delhi, s.164-183.

Schroeder, Ralph (1994). "Cyberculture, Cyborg Post-Modernism and the Sociology of Virtual Reality Technologies, Surfing the Soul in the Information Age", *Futures*, 26(5), s.519-528.

Shapiro, Michael A. ve Daniel G. McDonald (1992). "I'm Not a Real Doctor, but I Play One in Virtual Reality: Implications of Virtual Reality for Judgments about Reality", *Journal of Communication* 42(4), Güz, s.94-114.

Smith, Gordon S (1997). "Driving Diplomacy into Cyberspace", *The World Today*, 53(6), Haziran, s.156-158.

Steuer, Jonathan (1992), "Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence", *Journal of Communication*, 42(4), Güz, s.73-93.

Thompson, Erin (1997). "'Tentative Abstract for 'Occam's Razor; Gender Images in Telepresence'", http://www.bsos.umd.edu/css97/papers/occambs.txt

Tijerino, Yuri A., Shinji Abe, Tsutomu Miyasato, Fumio Kishino (1994). "What You say is What You See - Interactive Generation. Manipulation and Modification of 3-D Shapes on Verbal Descriptions", *Artificial Intelligence Review*, 8, s.123-142 [215-234].

Wann, John ve Mark Mon-Williams (1996). "What does virtual reality need?: human factors issues in the design of there-dimensional computer environments", *International Journal of Human-Computer Studies*, 44, s.829-847.

Wooley, Benjamin (1993). *Virtual Worlds, A Journey in Hype and Hyperreality*, Blackwell, Oxford, Cambridge.

Zenger, Yılmaz (1996). "Pilot Kabinindeki Sayısal Göstergeler ve İbrelerin Üstünlüğü Üzerine", *Cumhuriyet Bilim Teknik*, 14 Aralık, sayı 508, s.6-7.

Narcissos in the wonderland: The ideological context of virtual reality

The progressive and vertiginous development of high-technology has a considerable impact on the restructuration of existing social praxis. Although every technological discovery seems, at first sight, to initiate into the domain of social uses as a technical detail of the everyday life, one should remark that it always attains, depending on its wideness, a certain power of determinance over the entire process of cultural production. All new technologies have actually this potential to be articulated within cultural domain, while they also begin to forge the trajectory of socialities issuing from and undergoing together with this technocentrical world conception. Several technological innovations contribute to the institutionalization of such trend; but one of them, the virtual reality technology, seems to present exclusively all technical requirements for a global dominance throughout its ability to be integrated with the individual's mind. Hence, the whole fascinating imagery and 'possibilities' deriving from it are not "innocent" in that they utterly accomplish technical manoeuvres; rather these sets of uses which are, in fact, inseparable from the economic conditions implying the creation of such technology, perpetuate the ideological functions hidden into the very "jouissance" infused in and propagating from these possibilities "that facilitate life". Thus, virtual reality should be evaluated much more than it appears to be, and its possible social implications should be depicted as functions of a certain political economy in which it flourishes.

Once defined as a 'strategy' of dominant relations of production, virtual reality advances its social weight through its most characteristic aspect: the capability to manipulate individual's perception of reality which is, in fact, no other thing than an integrated evaluation of 'outputs' of the 'real world'. Although the virtual reality technology seems today to be far from instituting a total control over human senses, and thus impose its own "reality" in parallel with its gradual insertion into the social domain, the present evolution promises such degree of immersivity. The possible transformation of mental functions and the systematic incorporation of the social sphere into virtual environment may cause the genesis of a certain integrated common consciousness in which individuals can lose their specificity while constituting a micropart of this

matrix/consciousness.

Yet, the evaporation of body is not only a consequence of the development of virtual reality technology; on the contrary, it seems to be another aspect of the postmodern aesthetics which widely dissolves all ideologically determined contexts while reducing their components in the form of 'free-floating signifiers', embalmed in a tautological discourse of 'emancipation'. Virtual reality as social experience can function as the principal extension of this process.

For institutitionalizing its ability of intervention, virtual reality technology inserts three main strategies which help to construct a vast field of social control, or rather surveillance: (1) First, virtual reality can inverse and intertwine the components of the world that it creates, thus renders 'things' unrooted appearences without any coherence or any conjunction of causality. (2) Second, in virtual reality, the representational level is largely autorefered, a fact that reinforces the process of unhistoricity. (3) Finally, and as a consequence of both strategies, virtual reality serves to evacuate the meaning, as ideological reliability, figuring in the factuality emerging from the conception of "reality". Due to the fused use of these strategies, virtual reality initiates an unmeasurable system of total manipulation over existing socialities, while presenting this operation in a showcase ornated with a discourse on the rise of individual autonomy.

In sum, recurrent developments in virtual reality technology announce the previsible coming of a system of absolute control which is no more external vis-à-vis the individual; this is rather the individual her/himself who is threatened of becoming the system itself, or at least a particle of it which contains all its characteristics, throughout the formation of a matrix/consciousness. It is of course undeniable that virtual reality technology has countless contributions to the scientific inquiry and the promising discoveries deriving from it, but, as is the case for all developments in technology, if the preexisting logic of capitalist organization and production remains dominant in this process, every novelty, particularly those in high-technology, inserted into the social domain are under high risk of being used as tools of control and hegemony.

Ticari hayatın millileştirilmesi sürecinde Ticaret Borsaları: İzmir örneği (1891-1930)*

*Sabri Yetkin - Erkan Serçe***

19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu iktisadi konum günümüzde farklı biçimlerde değerlendirilmektedir; kimi araştırmacılar, bu konumu Osmanlı ekonomisinin "dünya pazarlarıyla bütünleşmesi" süreci çerçevesinde yorumlarken, kimi araştırmacılar da daha eskiye giden bir yaklaşımla, aynı dönemi "yarı-sömürgeleşme" bağlamında ele almaktadır. Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki durumu nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, birtakım ortak saptamalarda bulunmak olanaklıdır; tarıma ve el sanatlarına dayalı, küçük ölçekli üretim yapısı, sanayi ürünlerini ve teknolojik gelişmeleri dışarıdan ithal eden, buna karşılık tarımsal ürünlerini dünya pazarlarına açmış bir ekonomi. Ticari anlaşmalarla, yabancı tüccarları yerli tüccarlara oranla daha avantajlı konuma getiren, alt yapı yatırımlarında yabancı sermayeye öncelik tanıyan bir hukuki ortam. Dış borçlanmalar nedeniyle bir süre sonra tıkanan, vergi toplama hakkını başkalarıyla paylaşmak zorunda kalan, gün geçtikçe faizler nedeniyle borçları artan, borçları arttıkça yeni borçlar arayan iflasın eşiğine gelmiş bir maliye. Tüm bunlar, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devleti'nin çöküşüne çözüm arayanların karşılaştıkları temel sorunlar olmuştur.

19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde, Osmanlı Devleti'nin yukarıda özetlediğimiz iktisadi ve mali profili, siyasi profille de birleşince, çözüm arayışları ve mevcut yönetime karşı tepkiler yoğunlaştı. II. Abdülhamit'in uzun saltanat döneminin baskıcı ve yıldırıcı yöntemleri, muhalifleri liberal çözüm arayışı çerçevesinde birleştirmişti. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin çevresinde bir araya gelen

---

(*) Bu makale, 18-21 Haziran 1998'de Bursa'da düzenlenen VIII. Türkiye'nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi Kongresi'nde sunulmuş olan tebliğin gözden geçirilmiş şeklidir. Değerli eleştirileri ve önerilerinden dolayı Doç. Dr. Ayhan Aktar'a teşekkür ederiz.

(**) Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Tarih Eğitimi Bölümü.

muhalefetin baskıları sonucu, 23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet ilan edildi. Meşrutiyet döneminde önemli siyasal hedeflerinin yanında, ekonomik sistemin liberalleşmesi de yer alıyor, Osmanlı insanı girişimciliğe özendiriliyor, yabancı sermayeye ve kısıtlamalara karşı önlemler geliştirilmeye çalışılıyordu. Osmanlı toplumunda liberal düşünce, yaklaşık yarım yüz yıldır gündemdeydi. Tanzimatla birlikte, Batılı devletlerin de etkisiyle, liberalizm yandaşları artmış, yüzyıllarca süren devlet müdahalesi, narh, tarife, imtiyaz, berat vb. ekonomik faaliyetleri kısıtlayıcı yöntemler, rüşvet, iltimas ve devlet yönetimindeki yolsuzluklar liberal devlet özlemini pekiştirmiş, aydın-bürokrat çevrelerde Osmanlı devlet geleneğinin kısır döngüsü çözülmedikçe iktisadi atılımların gerçekleşmeyeceği düşüncesi giderek yaygınlaşmaya başlamıştı. 1908-1912 yılları Osmanlı Devleti'nde iktisadi liberalizminin balayını oluşturdu. İttihat ve Terakki'nin gerek iktisadi, gerekse siyasi boyutta "Osmanlı Milleti" yaratma düşüncesi İmparatorluk bünyesi içinde başarılı olamadı. Etnik ayrılık hareketleri ve savaşlar Türk unsuruna dayalı "ulusçuluk" anlayışının başlıca seçenek haline gelmesine yol açtı. Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet bu seçeneğin hayat bulmasını ifade etmektedir.

Biz bu çalışmada, yukarıda özetlediğimiz süreç içinde, Batı'da ticarî ilişkilerin düzenlenmesi, piyasanın dengede tutulması, spekülasyonun önlenmesi ve ürünlerin gerçek fiyatlarıyla işlem görmesi amacına yönelik olarak kurulan borsaların bir örneği olarak, İzmir Ticaret Borsası'nın oluşumunu, borsa etrafında gelişen iktisadi ve ticari hayatı millileştirme çabalarını ve bu nedenle yaşanan çatışmaları, 1929 Büyük Ekonomik Buhranı'na kadarki süreç içinde inceleyeceğiz.

İzmir, 19. yüzyıl ortalarına kadar, bazı dönemlerde aksamakla birlikte, Osmanlı Devleti'nin İstanbul'dan sonra en önemli ihracat ve ithalat limanı olma özelliğini korumuştu. Yabancı tüccarların ve onların aracılarının tercih ettiği bir şehir olarak İzmir, sürekli gelişmişti. Osmanlı ekonomisinin 19. yüzyılın ikinci yarısında yeniden yapılanması, İzmir'in de içinde yer aldığı liman şehirlerinin konumlarında farklılaşma yaratmış, bölgelerinde önplana çıkmalarını sağlamıştı. İzmir ticareti, 1839 yılından itibaren ihracat olarak bir milyon poundun üzerine çıkmış ve 1846 yılı hariç bu değerin altına hiç düşmemişti (Kasaba, 1993: 103-105). Bu gelişmeler, 1860'lı yılların başlarına kadar ticari fonksiyonlarını yerine getirebilen şehrin sınırlarını zorlamış ve İzmir'in yeni bir yapılanma sürecine girmesini zorunlu kılmıştı. Bir başka deyişle, İzmir'in 1860'lı yıllarda ulaştığı ticari kapasite, şehrin hinterlandıyla ve kendi iç yapısıyla yeniden bir organizasyona tabi tutulmasını gerektirmişti. Bu süreçte, tamamı yabancı sermayeye dayanan Aydın ve Kasaba demiryolları, İzmir'in hinterlandıyla bağlantısını kolaylaştırdı. Rıhtımın inşası, limanın ticari gemiler için daha kullanışlı bir hale gelmesine sağladı (Kıray, 1972: 12-40). İzmir'in çevresiyle iletişimini sağlayan telgraf hatlarıyla Avrupa'yla bağlantıyı sağlayan denizaltı telgraf hatları 1860'larda, 1870'lerden itibaren de, kentiçi ulaşımı kolaylaştıran tramvaylar hizmete girdi. Çoğu, yine yabancı yatırıma dayanan ve ihracata yönelik tarımsal

ürünlerin işlenmesi çerçevesinde sanayileşme girişimleri gündeme geldi. Havagazı ile aydınlatma hizmeti 1862'de, Körfez'de vapurla yolcu taşınması 1884'te başladı. 20. yüzyılın başlarında, Osmanlı mahsulleri bütün liman şehirlerinden ve üretim merkezlerinden İzmir'e akmakta, bunların bir kısmı iç pazarda tüketilirken, çok büyük bir kısmı da yabancı ülkelere ihraç edilmekteydi. Başka bir ifadeyle İzmir, bu şehre gelen Osmanlı emtiasını dışarıya; yabancı malları ise, Osmanlı şehirlerine sevkeden emme-basma bir tulumba vazifesini görmekteydi (Kütükoğlu, 1994: 37).

19. yüzyıldan itibaren indirilen vergiler, hükümetin azalan denetimi, uluslararası koruma ve yargı sisteminin etki alanının genişlemesi Batı Anadolu'yu yabancı tüccarlar için Osmanlı İmparatorluğu'nun en çekici ve kâr vaat edici bölgelerinden biri durumuna getirdi. Yüzyılın ilk yarısında Batı Anadolu'daki ve özellikle İzmir'deki yabancı sayısını kat kat artıran bir akım oldu. 1847'de aileleri dahil yabancıların sayısı 17.500 kadardı. O sırada İzmir'in nüfusu 100 bin civarında tahmin ediliyordu. 1880'lerin sonlarında yabancıların sayısı 50 bine ulaştı. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde İzmir'deki yabancı nüfus 44.176 olarak verilmektedir. Ancak bu rakamın gerçekleri yansıtmadığını ileri süren Hüseyin Rıfat, bu sayının en az 70 bin olması gerektiğini belirtmektedir (H. Rıfat, 1997: 24). Yabancıların çoğunluğunu İzmir'de geçimini sağlamaya çalışan Yunanlı ve İtalyan işçiler meydana getiriyordu. Daha küçük bir kısmı ise, şehrin zenginliğini çeşitli biçimlerde elinde tutuyordu; kimi yatırımcı, kimi tüccar, kimi işletmeci ve bankacıydı. İmparatorluğun Avrupa ile gelişen ticareti, yeni koşullardan istifade edebilen Rumlara ve diğer gayrimüslimlere çok önemli fırsatlar sağlıyordu. Ve bunlar, kapitülasyonların ve Avrupalı güçlerin yardımıyla, aynı işi yapan Müslümanların karşısında önemli bir avantaj elde etmişlerdi. Osmanlı yasa ve düzenlemelerine alışmış olan Rum işadamları, bu durumdan çeşitli şekillerde yararlanmaktaydı. Öncelikle çoğu, Yunan Krallığı'nın vatandaşıydı. Diğerleri, yani Ege adalarından olanlar ise Napolyon savaşları sonucunda kaybedilen topraklardan gelen İngiliz uyrukları idi. Bunların statüleri, adaların Yunanistan'a bırakılacağı 1864 yılına kadar devam edecektir. Adalı Rumlar, İngiltere'den Rusya'ya, Avrupa'nın bütün büyük devletleriyle Doğu Akdeniz'de sürekli gelişme gösteren iş ilişkileri kurmuşlardı (Augustinos, 1997: 129). Benzer nedenlerden dolayı Avrupalı şirketler, Batı Anadolu'nun içlerinde kuracakları ilişkiler için yerli Rum ve Ermenileri tercih ediyorlardı. Orhan Kurmuş'un belirttiği gibi; Rumlar ve Ermeniler Avrupa sermayesinin Batı Anadolu'ya girmesi ve yerleşmesi sürecinde önemli bir rol oynadılar. Bölgeyi, gelenek ve göreneklerini yakından tanımaları, ticaret ilişkilerinde bulundukları Türk halkının dilini bilmeleri, ticari deneyim ve becerileri onları, Avrupalılar için vazgeçilmez, doğal bir ortak niteliğine yükseltti. İzmir'deki ticaret kolonisiyle bölgenin içerilerindeki üreticiler arasındaki tek bağ, Rum ve Ermenilerdi. Onlar olmadan ithal edilen Avrupa malları satılamayacağı gibi, Batı Anadolu'nun ihraç malları da üretici-

lerden toplanıp İzmir'e, oradan da Avrupa pazarlarına gönderilemezdi (Kurmuş, 1982: 18).

Küçük ticaret ve sanayi, bankacılık ve kıyı ticareti de hemen hemen tümüyle Rum ve Ermenilerin elindeydi. Museviler daha çok parasal işlerle uğraşırken, en ücra köşelerdeki bakkal dükkanları bile Rumların veya Ermenilerin kontrolü altındaydı. Rumlar aynı zamanda sokak satıcılığından nalbantlığa, değirmencilikten kahveciliğe kadar her tür işle uğraşıyordu. Musevilerin en başarılı oldukları alan ticaret, özellikle komisyonculuktu (Kurmuş, 1982: 18-19). Avram Galanti de Musevilerin komisyonculukta ilerlediklerini belirtmekte ve düşüncesini güçlendirmek için şu Musevi deyişini örnek vermektedir: "Türk zabit (yani zaptu rapta kaadir); Ermeni avukat (yani çok söyler); Rum bakkal, kahveci, lokantacı; Yahudi simsar" (Galanti, 1995: 133).

Yukarıda aktardıklarımızdan, başta Rumlar olmak üzere İzmir'de yaşayan gayrimüslimlerin sadece aracılık ve küçük ticari uğraşlarla yetindikleri anlamı çıkarılmamalıdır. Gerasimos Augustinos'un da belirttiği gibi, bu insanları imparatorluk üzerindeki yabancı ekonomik çıkarların direk ve bağımlı uzantıları saymak, konuyu basitleştirmekten başka bir şey değildir. Konsolosluk himayesinden istifade eden Rumlar ve diğer uyruklar, bunu kendi alanlarındaki konumlarını sürdürmek amacıyla yapmışlardı. XIX. yüzyılın sonuna gelindiğinde Rumlar, tüccar, banker, işadamı, işyeri sahibi ve zanaatkâr olarak önemli bir girişimci unsur haline gelmişlerdi (Augustinos, 1997: 130 ve 343).

19. yüzyılın ikinci yarısında, İzmir'in ticaret hacmindeki genişleme, beraberinde birtakım sorunları da getirmişti; malın nakliyesi, demiryolu ve kentiçi ulaşımındaki yeni düzenlemelerle rahatlatılmıştı. Ürünlerin İzmir'de depolanması için, yeterli olmamakla beraber yeni antrepolar inşa edilmişti. Ancak asıl sorun ürünlerin pazara inmesiyle başlamaktaydı. Ürün fiyatlarının oluşması, arz-talep ilişkilerinin belirleneceği sağlıklı istatistiklerin olmayışı, para piyasalarının belirsizliği, ticari hayata olumsuz etkiler yapmaktaydı.

Ticari yaşamdaki belirsizlikler, zaman zaman değişen oranlarda, tüccar ve üreticilerin büyük zararlara uğramalarına yol açıyordu. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu sorunları aşmak için, İzmir tüccarları, çeşitli girişimlerde bulunmaya başlamışlardı. İngiliz, Fransız, Felemenk ve İtalyanların İzmir'de birer Ticaret Odası bulunuyordu (Toprak, 1982: 90-92). Anlaşıldığı kadarıyla imparatorluktaki resmi ticaret odalarının dışında, ait oldukları ülkenin tüccarlarını bir araya getiren bu odalar, onların çıkarlarını koruyan birer kulüp gibi çalışıyorlardı. İzmir'deki bütün tüccarları kapsama amacıyla bir Ticaret Odası kurulması, 1880'lerde gündeme gelmiştir.

İzmir Ticaret Odası'nın kurulması yolundaki çalışmalar, 1882 yılında, Fransa'nın Marsilya limanından İzmir'e gelen beş kişilik bir Fransız ticaret heyetinin ziyaretiyle başlamıştı. Üç yıl sonra, 1885 yılında, İzmir Ticaret Odası'nın kurulmasına izin veren irade-i seniyye yürürlüğe girdi. *Dersaadet Ticaret Odası* gaze-

tesinden öğrenildiğine göre, Ağustos 1302/1886 tarihinde sona eren ilk senesi zarfında İzmir Ticaret Odası'nda, üzüm, incir, afyon, pamuk gibi ürünlerde hile yapılmasının önlenmesine çalışılmış; bu ürünleri üretenlerin eğitilmesi, aydınlatılması üzerinde durulmuştu. 1886 yılında İzmir Ticaret Odası yönetimi, reis Balyozyan Matyos, reis-i sani Giridi Hacı Şerif, müşavir Kostaki Yorgi, müşavir Aseyan, sandıkkar Nesim Habif ve azalar Kayserili H. Mehmet, Karabet Serçuyan, Mösyö Klark, Mösyö Marbi, Sarafim Turmanoğlu, Mösyö David Terkis, Akkaşer Anastas ile başkatip Agop İstanbulyan'dan oluşmaktaydı. 1307 (1891) tarihli *Cavid Bey Salnamesi* ise, oda yöneticilerinin bir bölümünün değiştiği, ancak bu değişmenin etnik yapıyı etkilemediğini ortaya koymaktadır. Bir diğer ifadeyle İzmir Ticaret Odası'nın yönetimi, uzun yıllar kentte yaşayan tüm etnik grupların temsilcilerinden oluşmuş, bir anlamda kozmopolit nüfuslu İzmir'in portresi olmuştur (Varlık, 1986: 220).

Osmanlı Devleti'nde borsalara ilişkin ilk yasal düzenleme, İstanbul'da gerçekleşmiş olmakla birlikte,[1] İzmir'de de borsa konusunda bazı girişimlerin gündeme geldiği bilinmekte, herhangi bir yasal düzenlemeye bağlı olmaksızın tarımsal ürünlerin alınıp satıldığı yerler, bazı girişimciler tarafından örgütlenmekteydi. Fonksiyonel olmamakla birlikte, bu örgütler ticarete bir anlamda çeki düzen vermeye çalışmıştı. Nitekim, daha sonra İzmir Ticaret Borsası'nın temelini oluşturacak girişim de aynı şekilde ortaya çıkmıştı.

İzmir'de ticaret borsası konusundaki gelişmeler, 1890'lı yılların başlarından itibaren izlenebilmektedir. Tartışmalar, 1891 yılında İzmir'in ünlü tüccarlarından -ki daha sonraki yıllarda İzmir Ticaret Odası reisi olacaktır- Arabyan Karabet Efendi'nin Kordon üzerinde bir ticaret borsası binası inşası için girişimde bulunmasıyla başlamıştı.[2] Aynı sıralarda İzmir'de yayınlanan tek özel Türkçe gazete olan *Hizmet*, bu girişime şiddetle karşı çıkarken, daha önceden varolan Nişli Hacı Ali Efendi'ye ait borsa binasının tadil edilerek canlandırılmasını ve tüm İzmir tüccarını kapsayacak şekilde genişletilmesini savunuyordu.[3] Bunun temel nedeni, Arabyan Karabet Efendi'nin girişiminin ağırlıklı olarak Osmanlı tebaası olmayan, yani İzmir'de faaliyet gösteren yabancı uyruklu tüccarlar tarafından desteklenmesiydi. Destekçilerin başında, Osmanlı Bankası gelmekteydi.[4] Nişli Hacı Ali Efendi'nin girişimi ise, sayıları az da olsa Müslüman Türkler'i de içine alan, İzmir'in tüm tüccarlarını kapsamaya yönelik bir hareketti. Ayrıca Arabyan Karabet Efendi'nin girişimine muhalefet eden *Hizmet* gazetesinin sahibi ve yazarı olan Tevfik Nevzat'ın da, Nişli Hacı Ali Efendi borsasının girişim-

1 Osmanlı Devleti'nde açılan ilk Borsa, "İstanbul Esham ve Tahvilat Borsası"dır. Bu borsanın kuruluşu için bkz. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (Ş.D.), no: 1176/31 ve Haydar Kazgan (1991).

2 *Hizmet*, 12, 29 Ağustos 1891.

3 *Hizmet*, 12, 15, 29 Ağustos 1891.

4 *Hizmet*, 21 Teşrinisani 1891.

cileri arasında yer aldığını belirtelim.[5]

Tartışmaların yoğunlaşması karşısında hükümetin başlangıçta bir tavır almaması ilgi çekicidir. Hükümetin, bir yandan piyasalarda hükümetin iki borsa girişiminden en çok destek bulacak olana izin vereceği konuşulurken, diğer yandan bizzat çarşı içinde bir bina kiralayarak borsa kurma düşüncesinde olduğu söylentisi yayılıyordu.[6] Hükümet, her iki girişimcinin binaları tamamlandıktan sonra tavrını netleştirdi ve Nişli Hacı Ali Efendi'nin borsasını resmen tanıdı ve borsanın açılışı 13 Haziran 1892 günü gerçekleşti.[7]

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, kamuoyunda Arabyan Karabet Efendi'nin girişimine karşı çıkılmasının temelinde Osmanlı tüccarlarının dışlanacağı ve yönetimin tamamen yabancı tebaadan tüccarların denetiminde olacağı çekingesi bulunmaktaydı. Hükümetin Nişli Hacı Ali Efendi'den yana tavır koymasının nedenini ise kestirmek zor. Ancak bilinen şu ki, faaliyete geçmesinden kısa bir süre sonra, Nişli Hacı Ali Efendi borsasının da yönetimi yabancı tebalı tüccarın eline geçmiş[8] ve bu durum II. Meşrutiyete kadar devam etmiştir. 1895 tarihli Nizamnamesi gereği, yönetimde iki Müslüman Türk'ün bulunması zorunluluğu, görünüş dışında, borsanın yabancı tüccar egemenliğindeki niteliğine bir etkide bulunmamıştır.

Hemen belirtelim ki, İzmir Ticaret Borsası bu süreç boyunca, bazı ürünler dışında pek kapsayıcı olamamıştır. Bölgenin en önemli ürünleri olan incir, üzüm, zeytinyağı ve palamutun borsa dışında, geleneksel yöntemlerle çarşılarda alınıp satılması, borsa için eksikliğini her zaman hissettirmiştir. Hükümet, borsayı ayakta tutabilmek için, aşar yoluyla elde ettiği ürünü borsada satarak borsaya rağbeti arttırmaya çalışmıştır.

Borsanın kuruluşundan 1908'e kadar geçen sürede, Borsa yönetim kurulunun etnik yapısında köklü bir değişiklik meydana gelmemiştir. Türkler'in genelde ticari hayattan uzak durması ya da büyük tüccar nezdinde aracı rolü oynaması, Borsada da kendisini hissettirmiş; uzun süre Borsanın üyeleri arasında Türkler yer almamıştı. 1895'te borsada işlem yapan komisyoncular arasında tek bir Türk bile bulunmuyordu (Andria, 1895: 99-101). Ancak 1900'lü yılların hemen başlarında İzmir'deki bazı köklü Türk aileler ticari hayatta aracılık rolünden sıyrılarak, bizzat ticareti yönlendiren konuma gelmeye çalışmışlardır. 1895 tarihli İzmir ticaret yıllığında yer alan Müslüman-Türk tüccarların sayısı ile 1905'te *Nevsal-i İktisat* adıyla yayınlanan ticaret yıllığındaki Müslüman-Türk

5 *Hizmet*, 12 Kanunievvel 1891.

6 *Hizmet*, 15 Ağustos 1892.

7 *Hizmet*, 15 Haziran 1892. İzmir Ticaret Borsası Nizamnamesinin yazım çalışmalarına 1891 yılı Aralık ayı içinde başlanmış, ancak bu nizamnamenin resmen kabulü ise 21 Ocak 1895 tarihinde gerçekleşebilmiştir. B.O.A.., *İrade Kavanin ve Nizamat*, No: 1312. B. 24.

8 1895 yılında borsanın reisi Musulluzade Hacı Hüseyin Efendi gözükürken, (Salname 1313), daha sonraki yıllarda Arthur Bon, Humbert Reggio ve Marco Poulo riyaseti üstlenmişlerdir.

tüccarların sayısı arasında yapılacak üstünkörü bir karşılaştırma, bu gerçeği açık bir şekilde göstermektedir. Nitekim daha II. Meşrutiyet ilan edilmeden hemen önce yayınlanan *Aydın Vilayeti Salnamesi* Müslüman-Türkler'de meydana gelen bu anlayış değişikliğinin Borsaya da yansıdığını göstermektedir. Uzun süre "devecilik" yoluyla yabancı tüccara aracılık yapan Uşakîzade Sadık Bey, bu aracılıktan sıyrılarak Borsa riyasetine yükselecek derecede önemli bir tüccar konumuna gelmişti. Uşakîzade Sadık Bey, ticari faaliyetini Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar genişletmiş ve New Orlean pamuk borsalarının üyesi olmuştu (C. Sami-Hüsnü, 1323: 187). Ancak tüm bunlara rağmen, Müslüman-Türk tüccarın gerek ticari hayatta, gerekse Borsa'da etkili bir konuma ulaştığını söylemek mümkün değildir. Nitekim 1908'de Borsanın reisi Uşakîzade Sadık Bey olmakla birlikte, yönetim kurulunun diğer altı üyesinden sadece biri Türk'tü. Borsaya üye olan simsarların arasında ise hala hiçbir Türk'e rastlanamamaktaydı. Nail Moralı anılarında bu durumu şu cümlelerle ifade etmektedir: "Zahire borsasında tek Türk masası yoktu. Bütün simsarlar Rumdu. Büyük harpte iki Türk borsamızda masa alabildiler" (Moralı, 1976: 54). *Köylü* gazetesinde Şeyhzade Seyyid Efendi tarafından verilen bir ilan, Moralı'nın ifade ettiği bu gerçekliği teyit etmektedir. İlanda; "İzmir zahire borsasında bir İslam simsarının bulunmadığını görerek gayrete gelen ve hamiyet-i milliyeye güvenen Şeyhzade Seyyid Efendi'nin borsada bir masa tutarak simsarlığa başladığı belirtilmektedir.[9]

Celal Bayar'ın döneme ilişkin aktardığı izlenimleri, durumu tüm açıklığıyla gözler önüne sermektedir:

> İzmir, coğrafi mevkii bakımından önemli bir ticaret ve sanat merkezi olmak vasfını her zaman muhafaza etmiştir. Buna rağmen dış ticaret bizimkiler için birkaç istisnası ile öğrenilmeğe muhtaç kapalı bir saha olarak kalmıştı. İç ticaret de aşağı yukarı bundan farksızdı. Esnaflıktan, simsarlıktan ileri gidenlerimiz sayılı kimselerdi. Büyük çoğunlukla üretim kredisi için çiftçi alıcısına avuç açardı. Çoğunlukla daha mahsul tarlada, bağ, bahçede iken alıcının tayin ettiği fiattan malı satılmış olurdu.
>
> Bankalar, demiryolları, taşıt vasıtaları, belli başlı imtiyazlı, imtiyazsız mali ve iktisadi kurumlar yabancıların elindeydi. O kadar ki, İzmirle Karşıyaka arasındaki deniz işletmesi bile Belçikalılar'a bırakılmıştı. Denilebilir ki bütün bu kurullardan biz Türkler'in nasibimize düşen ayak hizmetleriydi.
>
> Yaşama standardımız genel olarak azınlıkları, memleketimize yerleşmiş kapitülasyonlar yüzünden imtiyazlı bir sınıf teşkil eden yabancılara nisbetle düşüktü. Öz vatanımızda, sömürge ekonomisi içinde idik. Yabancılar, azınlıklar, bankaları, fabrikaları, iç ve dış ticarette rolleriyle üstün kazanç sağlıyorlardı. İktisadi alanda, para piyasası, finans ve kredi işlerine hakim duruma geçmişlerdi (Bayar, 1962:1552-3).[10]

Tüccar olarak ortaya çıkan Türkler'in gerçek durumu da komisyonculuktan öteye geçemiyordu. Bütün ticari ilişkiler daha önce gayrimüslimler ve yabancı

9 *Köylü*, 14 Temmuz 1910.

10 Benzer anlatımlar için bkz. Kaygusuz, 1955: 16.

uyruklular tarafından oluşturulduğundan bunun dışında bir seçenek de zaten kalmıyordu (Taçalan, 1971: 101; Moralı, 1976: 54; Dursun, 1994: 66).

Yukarıda aktardıklarımız İzmir'in iktisadi ve mali hayatının kimlerin elinde olduğunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Tarımsal ürünlerin ticaretle bütünleşmesi açısından baktığımızda, üretimden tüketime uzanan zincirin ilk halkası, yani üretim dışında, taşımacılık, pazarlama, komisyonculuk, gibi diğer tüm halkaları gayr-ı Türk unsurların denetimi altındaydı. Bu tablo içinde düşünüldüğü zaman, Şeyhzade Seyyid Efendi'nin Borsada bir masa tutup, simsarlığa başladığını vurgulayıp gazeteye ilan vermesini anlamak kolaylaşmaktadır. Celal Bayar da bu durum karşısında Türkler'in yapmaları gerekeni şu cümlelerle özetliyordu:

> ...Çok çalışmamız, her şeyden önce milli ekonominin temellerini atmamız, müstahsilin kazancı başta her işin bünye ve mahiyetine göre teşkilatlanmamız hiç olmazsa memleketimizin bol nimetlerinden eşit haklarla faydalanmamız gerekiyordu (Bayar, 1962: 1553).

Bu düşünceler II. Meşrutiyet ile birlikte yavaş yavaş gelişmeye başlayan milliyetçiliğin sarmaladığı hemen herkesin ortak kanısını yansıtıyordu. Nitekim İttihat ve Terakki, bu düşünceler etrafında yeni bir anlayış olarak Milli İktisat politikasını hayata geçirmek için çalışmalara başlamıştı. Meşrutiyetin canlandırdığı milliyetçilik ve bunun iktisadi yaşama yansımaları öncelikle Türkler ile Rumlar'ın karşı karşıya gelmesine yol açmıştı. Karşıtlık özellikle, Girit'in 1909'da Yunanistan tarafından ilhak edilmesi sonrasında daha açık bir şekle bürünmüştü. Ancak olayı salt "milliyetçilik" ve "siyasi" dürtülerin ürünü olarak da görmek yanlıştır. Rumlar İzmir'de Türk nüfusuna en yakın etnik grubu oluşturuyor, ayrıca İzmir'de kalabalık bir Yunan tebaası bulunuyordu. Balkan Savaşları sırasında yapılan bir inceleme İzmir'deki Yunanlılar'ın yaklaşık 45.000'i bulduğunu göstermekteydi (H. Rıfat, 1997: 31). 19. Yüzyılda İzmir'in yabancı sermaye ile bütünleşme sürecinde Rumlar, İzmir'de kümelenmiş yabancı büyük tüccarların çevre ile olan bağlantısını sağlayan aracıları haline gelmişti. İzmir ticaretinde gittikçe daha büyük bir paya sahip olmaya başlayan Rumlar, İzmir Ticaret Odası'nda ve İzmir Ticaret Borsası'nda etkindiler.

20. yüzyıla girerken Ticaret Odası'nın üyelerinin büyük bir çoğunluğunu Rumlar oluşturuyordu. Rumlar bu dönemde gerek sayısal varlıkları ve gerekse iç kesimlerdeki köylüler ile olan ilişkileri nedeniyle Batı Anadolu'da ticaret yapmanın vazgeçilmez bir unsuru olmuşlar, XX. yüzyılın başlarında aracılık rollerini devam ettirmekle birlikte, bağımsız ticaret yapabilen, sermayeleriyle büyük yatırımlara girişebilen bir konuma ulaşmışlardı. 1905'de yayınlanan *Nevsal-i İktisad*'ın verdiği Avrupa'yla ticaret yapan tüccarlar listesi incelendiğinde; birçoğunun Rum olduğu görülmektedir (C. Sami-Hüsnü, 1323: 216-235). Aynı şekilde 1913-15 Osmanlı Sanayi İstatistikleri de Rumlar'ın sanayi alanında etkili olduk-

larını kanıtlamaktadır (Ökçün, 1984). Bunların dışında Rumlar'ın bankacılıktan taşımacılığa, esnaflıktan işçiliğe, geniş bir çalışma alanında etkili olduğu bilinmektedir. Tüm bunlar göz önüne alındığında İzmir'de Türkler'in Rumlar'ı kendilerine rakip olarak görmeleri ve ona yönelik bir çalışma içine girmeleri daha iyi anlaşılmaktadır.

İzmir Ticaret Borsası'nın bu gelişmelerin dışında kalması düşünülemez. Tam tersine daha önce de aktardığımız gibi Türkler'in borsa çalışmalarında son derece zayıf bir durumda ve etkisiz olması, öncelikle bu alanda çalışma yapılmasını zorunlu kılmıştı. Borsa içinde bu yönde meydana gelen gelişmeleri iki ayrı mecrada izlemek mümkündür. Bunlardan birincisi borsa komiserinin konumunun tartışmaya açılmasıdır.[11] Tartışma, Armenak Efendi'nin kişiliği ve vazifesi etrafında cereyan ediyor gibi görünse de, aynı günlerde Yunan asıllı diğer devlet görevlilerine yöneltilen eleştirilerle birlikte düşünüldüğünde, olayın daha geniş bir çerçeve içinde değerlendirilmesi zorunlu olmaktadır. 1909 Temmuzunda Yunanlı bir komiser tarafından yönetilen Girit'teki dört koruyucu devletin (İngiltere, Fransa, Rusya, İtalya) askerlerini adadan çekmesiyle, Girit sorunu yeni bir aşamaya gelmişti. Bunun üzerine, Osmanlı topraklarında yaşayan 'Yunanlılar'a karşı bir tepki ortaya çıkmış, bu çerçevede İstanbul ve İzmir başta olmak üzere Yunanistan'a karşı iktisadi bir boykot başlatılmıştı.

İzmir'de bir "Boykotaj Cemiyeti" kurulmuş, 17 Ağustos 1909'da "Yunanlılar'a karşı harb-i iktisadi ilanına karar" verildiği açıklanmıştı.[12] Aynı günlerde, yenilenen borsa yönetim kurulu da bu tartışmanın içine çekildi. Salebçizade Midhat, Kosta Palamida, Pandelaki Kasaboğlu, Nikola Arabacı, Hacı Murat, Foti Araboğlu, Anastaso Yorgaki'den müteşekkil yeni borsa yönetim kurulunda Yunan tebaasından iki üyenin varlığına dikkat çeken *Ahenk* gazetesi, borsanın bir Osmanlı müessesesi olduğunu vurgulamakta ve nizamname gereği yönetim kurulunda Yunanlı aza bulunmasının mümkün olmaması gerektiğine dikkat çekerek, borsa komiserini uyarmaktaydı.[13]

Bir süre sonra Boykotaj Cemiyeti, borsaya kayıtlı ve Yunan tebaası tüccarların isimlerini vererek, boykotajı yaygınlaştırmaya çalışmıştır.[14] Daha sonra bu listeye yaptığı eklerle boykot edilmesini istediği Yunan tüccarların sayısını arttırdığı gibi, bunlara simsarları da katmaktan geri kalmamıştır.[15] Boykotaj Cemiyeti, her ne kadar boykotun sadece Yunan tebaasına ve mallarına karşı olup, bunun kesinlikle Osmanlı tebaasındaki Rumlar'a şümulü yoktur[16] dese de, Yunanlılar'ın

11 *İttihat*, 12 Ağustos 1909.

12 *Ahenk*, 17 Ağustos 1909.

13 *Ahenk*, 20 Ağustos 1909.

14 *Ahenk*, 24 Haziran 1910.

15 *Ahenk*, 29 Haziran 1910.

16 *Ahenk*, 17 Ağustos 1909.

Osmanlı Rumlarıyla sıkı ilişkileri gözönüne alındığında, kaçınılmaz olarak bu boykotun Osmanlı Rumları'nı da hedef aldığı ortadadır (Boykotaj Kongresi: 1326). Aynı günlerde *Köylü* gazetesinde "Vali Beğ Efendi'ye" başlığı altında yayınlanan bir çağrıda, Türk - Yunan sürtüşmesinin borsa özelindeki etkisi açık bir şekilde görülmektedir:

> İzmir'de bütün ticareti ellerine almak isteyen birtakım Yunanlılar Osmanlı Zahire Borsasına da Yunan resmi dili olan Rumcayı sokmuşlar, sokuşdurmuşlardı. Bu hal memurların, borsa komiserinin kaygısızlığından kökleşip kaldı. Hükümetin eli altında olan bir Osmanlı borsasının hükümetin resmi dili olan Türkçe'yi bırakması göz yumulacak hallerden değildir. Artık bunun kaldırılmasını himmetinizden, hamiyetinizden bekleriz. İzmir'in sizden beklediği işlerden biri de işte budur.[17]

II. Meşrutiyet döneminde borsa etrafında gelişen bir diğer tartışma, borsada işlem gören ürünlerin arasına incir, üzüm gibi ürünlerin de katılması etrafında gelişmiştir. Bu ürünlerin ticaretini yapan yabancı tüccarlar, borsadan uzak kalarak, tekellerini sürdürdüklerini ve kârlarının daha büyük boyutlara ulaştığının bilincindeydiler. Bu nedenle, üzüm ve incir gibi ürünlerin borsalaştırılmasına şiddetle karşı çıkıyorlardı. Türkler de bu ürünleri borsada işlem görmeye zorlayarak mevcut tekeli kırmak istiyorlardı. Nitekim, 1912'de yabancı tüccarların "İncir Tröstü" (Yetkin, 1993:29-37 ve Yetkin, 1995:111-119) adı altında örgütlenmesi, Türkçe basın tarafından şiddetle eleştirilmişti. Ayrıca, bölgenin Türk tüccar ve üreticileri incir tröstüne bir tavır olarak "Kooperatif Aydın İncir Müstahsilleri Anonim Şirketi" ni kurmuşlardı. Böylece incir tröstünün etkinliği kırılmaya çalışılmıştır.

Savaş yılları ve borsa

Daha önce de belirttiğimiz gibi, ulusal tüccar oluşturma ve ekonomik hayata hakim kılma amacını hedefleyen İttihat ve Terakki için İzmir en önemli merkezlerden biriydi. Düşüncelerinin hayata geçirilebilmesi için öncelikle istikrarlı ve yaptırım gücü yüksek bir yönetim kurulması gerektiğinin farkında olan İttihat ve Terakki, Bab-ı Ali darbesiyle siyasal iktidarı eline geçirdikten sonra, İzmir için öngördüğü siyasi, idari ve ekonomik düşüncelerini uygulama olanağını buldu. Bu çerçevede, katib-i mesul olarak Celal (Bayar) Bey İzmir'e gönderildi. İdari ve ekonomik önlemler doğrultusunda yapılacak çalışmalar için de İzmir valiliğine Rahmi Bey getirildi.

İttihat ve Terakki yönetimi içinde oldukça etkili olan Rahmi Bey, İzmir'e geldiği 12 Ekim 1913 tarihinden, görevden alındığı 24 Ekim 1918 tarihine kadar İzmir ile ilgili tüm gelişmelere damgasını vurdu. Melih Gürsoy'un belirttiği gibi,

17 *Köylü*, 25 Haziran 1910.

İzmir'de ticari hayatın Türk işadamları eline geçmesine en fazla gayret eden kimse vali Rahmi Bey'di. Vali Rahmi Bey, şahsi ağırlığını koyarak, Alanyalı Mahmut Bey'in Ticaret Odası başkanlığına getirilmesini sağlamış ve ticari konularda Türk işadamını daima birinci planda tutmuştur (Gürsoy, 1993: 228). Buna karşın, İzmir Zahire Borsasının reisi 1914'de hala Tuzakoğlu Efendi adında bir gayrimüslimdi (H. Rıfat, 1997: 117).

II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte başlayan Milli İktisat politikası, 1914'e gelindiğinde ürünlerini vermeye başlamış, pek çok Türk, İzmir ticaretinde rol üstlenir hale gelmişti. Özellikle Balkan savaşı, İzmir'de Türk tüccarların hissedilecek kadar artmasına olanak sağlamıştı (Ege Tecim, 1937: 530). 1914'te yayınlanan *İslam Tüccar ve Esnaflarına Mahsus Rehber* bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Vali Rahmi Bey'in desteğiyle yayınlanan bu kitapçıkta, İzmir'de faaliyet gösteren Türk Eczane, Ecza ve Baharat depoları, otel ve misafirhaneler, doktorlar, emanetçiler ve tüccarlar sıralandıktan sonra, Türkler'in birbirleriyle iş yapmaları tavsiye edilmişti.[18]

Ancak I. Dünya Savaşı'nın başlaması, bu yöndeki çalışmalara hem olumlu, hem de olumsuz etkilerde bulundu. Savaş, Türk tüccarının daha fazla ön plana çıkarılması için bir vesile oluşturmuştu. Fakat savaşın ilerleyen yıllarında ticareti yapılacak olan mal kalmayınca, bu avantaj hiçbir işe yaramadı. Savaş sırasında düşman donanmalarının Ege denizinde dolaşmaları ve kolaylıkla İzmir limanını tehdit edebilir bir konumda bulunmaları, bütün ticari muamelelerin Bandırma yoluyla cereyan etmesine neden olmuştur. İzmir'den üzüm, incir gibi ürünler, trenlerle Bandırma'ya, oradan vapur ya da mavnalarla İstanbul'a sevk ediliyordu (Dursun, 1994: 79). Bu sevkiyatta malını nakledebilmek için devlet tarafından vagon ve koli tahsis edilmesi gerekiyordu. Nakliyat işi için pek çok yolsuzluklar dönüyor (Eldem, 1994: 57 ve Aksoy, 1986: 131), bazı kimseler yüksek paralar kazanırken, çoğu kişi de büyük zararlara uğrayarak, ticarethanesini kapatmak durumunda kalıyordu. Üstüne 1914 yılı Aralık ayında, bazı ürünlerin ihracının yasaklanması, bu ürünlerin dış ticaretiyle uğraşan tüccarları daha da zor durumda bıraktı.

"İhracı Memnu Eşya" başlığıyla iki liste halinde duyurulan eşyalar şunlardı: Buğday, dakik (un), irmik, nişasta, bulgur, mısır, fasulye, nohut, mercimek, bakla, bezelye, börülce, ve hububat-ı saire ile patates, pirinç, yağ, zeytinyağı, soğan, tuz, pekmez, bal, pastırma, sucuk, arpa, saman, yulaf, kepek, ot ve hayvanata mahsus her nevi gıda, kimyevi mamuller, sabun, sığır derisi, gocuk imaline mahsus her nevi postlar, inşaat malzemeleri, maden ürünleri, petrol, pamuk, afyon, palamut vs.[19] 1916 yılında savaşın koşulları iyice ağırlaştırması üzerine, ek listeler hazırlayan İaşe Nezareti, ihracı memnu eşyanın kapsamını daha da arttırmıştır.[20]

---

18 İstanbul'da benzer gelişme için bkz. Toprak, 1985: 179-199.

19 *Ahenk*, 26 Aralık 1914.

20 *Ahenk*, 2 Ekim 1916.

Savaş yılları, cılız ekonomik yapıyı derinden sarsmıştı. Erkek nüfusun çok önemli bir bölümünün silah altına alınması ve genel savaş koşulları, savaş süresince tarımsal üretimde önemli daralmalara yol açtı. 1914-1918 yılları arasında buğday üretimi % 47 azalmıştı (Boratav, 1988: 24). Diğer maddeler için, aşağıdaki tablo, üretimdeki azalmayı açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

TABLO
Savaş Yıllarında Bazı İhraç Ürünlerinin Üretim Miktarları
(1000 Ton/ Pamuk 1000 Balya)

	Tütün Reji İdaresi	*K.Üzüm Ege*	*K.İncir Ege*	*Fındık Karadeniz*	*Pamuk Adana*	*Yaş Koza Reji İdaresi*	*Zeytinyağı Ege*
1913	53.31	69.0	20.9	51	120	7.61	49
1914	43.87	60.8	17.6	52	135	5.23	20
1915	13.87	50.4	15.4	21	15	3.54	22
1916	14.91	44.8	19.8	19	10	2.98	16
1917	17.01	33.6	15.4	14	10	1.35	8
1918	21.04	28.0	17.6	18	15	2.37	6

Kaynak: Eldem, *Harp ve Mütareke...*, s.38.

Tüm bu gelişmeler, zaten işlevsel olarak zayıf olan İzmir Ticaret Borsası'nı tamamen çalışamaz bir hale getirmiştir. İaşe işlerinin merkezi olarak planlandığı, ihracatın büyük sınırlandırmalarla kayıtlar altına alındığı bir dönemde borsanın da işlevsiz kalması doğaldır.

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi, İzmir Türk tüccarları için daha da zor günlerin habercisi olmuştur. Kısa süren mütareke dönemi içinde başlayan Yunan işgali, İzmir Ticaret Borsası'ndaki Türk tüccarları için son derece sıkıntılı günlerin başlangıcıdır. Zaten Rum tüccarının çoğunlukta olduğu borsada yönetim tamamen Rumlar'ın eline geçmiş, Türk tüccarına yaşam olanağı tanınmamıştır. 1920 yılında, G.N. Mihail tarafından yayınlanan *Yunan Rehberi*'nde, borsa yönetim kurulu başkanı, bir Türk olarak gösterilmekle beraber, bunun göstermelik bir uygulamadan öteye gitmediği açıktır (Mihail, 1998: 40). İzmir ticari hayatında Türkler'in dışlanmışlığı, İzmir'in işgalden kurtarılmasına kadar devam etmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında İzmir Ticaret Borsası

Anadolu'nun işgalci Yunan güçlerinden kurtarılması, Mudanya Ateşkesi'nin imzalanması ve nihai barışın sağlanabilmesi için Lozan'da görüşmelerin başlaması, Kurtuluş Savaşı'nın dış hedeflerinde büyük ölçüde başarıya ulaşıldığının habercisiydi. Cumhuriyet yöneticilerinin en önemli iç hedefi ise, Türk et-

nik kimliği etrafında biçimlenecek milli devletin oluşturulmasıydı; Osmanlı siyasal yapısının tasfiyesi ve yerine Milli Mücadele sırasında şekillenmeye başlayan siyasi, toplumsal ve ekonomik kurumlaşmanın hızla yerleştirilmesi gerekiyordu.

1923 yılı koşulları düşünüldüğünde, bu amaca ulaşabilmek için atılacak adımlarda, bir yönüyle kolaylıkların, diğer yönüyle de zorlukların varlığı dikkat çekmektedir. Kolaylık, büyük ölçüde "Ulusal Devlet" olmak önündeki engellerin kalkmasından kaynaklanıyordu. Lozan'da kapitülasyonların kaldırılmasıyla birlikte, Ecnebilerin ayrıcalıklı konumları sona erdiği gibi, mübadele antlaşmasıyla Osmanlı'dan devralınan kozmopolit yapı, yerini ulusal yapıya terk ediyordu. Böylece Türkiye, yabancı ve azınlık sermayesinin kolaylıkla at koşturabileceği, büyük kârlar sağlayabileceği bir alan olmaktan çıkıyordu. Gerçi, yabancı sermayeye karşı, doğrudan alınmış bir tavır yoktu; ancak, getirilen kısıtlamalarla yabancı sermayenin, sermayedardan çok, ulusal ekonomiye katkı sağlayabilecek bir içerik kazanması sağlanmıştı. Bu durum, öncelikle yabancı sermayenin ülkeye girişini azalttı, ardından da devletin politikasına paralel olarak, ülkeyi terk etmesine sebep oldu.

Zorluklar ise, çok daha çeşitliydi: sermaye yetersizliği, nüfusta dolayısıyla iş gücünde azalma, tutucu güçlerin muhalefeti, hukuksal yapının engelleyici ve yetersiz özelliği ve hepsinden de öte ülkenin uzun savaş yıllarının ardından geçirdiği yıkım, ulaşılmak istenen amaçların önündeki en büyük engellerdi. İşte tüm bu koşulların ortasında toplanan İzmir İktisat Kongresi, ülkenin ekonomik hayatına yeni bir yön arayışını ifade etmektedir.

İzmir İktisat Kongresi

Türkiye'nin ekonomik bakımdan gelişmesi ve yükselmesi için izlenecek yolun saptanması amacıyla bir iktisat kongresi toplanması amacıyla harekete geçen İktisat Vekaleti, kongrenin İzmir'de toplanmasını uygun görmüş ve kongreye çiftçi, tüccar, sanayi erbabı ve işçileriyle birlikte şirket, banka, borsa ve diğer iktisadi kurumların temsilcileri davet edilmişti (Ökçün, 1982: 1). Kongrenin İzmir'de toplanma kararı bir tesadüf değildi; işgalin tüm ağırlığını hissetmiş, savaşın yıkımını yaşamış, iktisadi bakımdan çökmüş olan İzmir, Kurtuluş Savaşı'nın bir sembolüydü. Şimdi bu sembol, iktisadi kurtuluşun, kozmopolit ekonomik yapıdan ulusal ekonomik yapıya geçişin de sembolü olacaktı.

Türkiye İktisat Kongresi, 17 Şubat 1923'te Mustafa Kemal Paşa'nın konuşmasıyla açıldı. Mustafa Kemal Paşa, bu konuşmasında, ulusal sermayenin üzerinde duruyor, yerli gayri müslimlerin ticarette sahip olduğu etkinliğin azaltılması için hükümetin önlemler getireceğinden söz ediyordu. Nitekim, Yahya S. Tezel'in de belirttiği gibi, *Misak-ı İktisadi*'de tek dikkat çekici madde yabancı sermayeye ilişkindir:

> Türk, dinine, milliyetine, toprağına...düşman olmayan milletlere daima dosttur; Ecnebi sermayesine aleyhtar değildir. Ancak kendi yurdunda kendi lisanına ve kanununa uymayan müesseselerle münasebette bulunmaz...her türlü münasebette fazla mutavassıt istemez (Tezel, 1994: 149-150).

Misak-ı İktisadinin bu maddesini yorumlayan Tezel, şunları söylemektedir:

> Metropolist kapitalistleri ile Türkiye'de onlarla iş yapma durumundaki Türkler, müslümanlar arasında 'mutavassıtlık' yapan yerli gayri müslimlerden kaynaklanan bu rahatsızlık, 'Rumlar, Ermeniler, Yahudiler aradan çekilsin, Avrupalılarla doğrudan doğruya biz iş yapalım' diyen bir iktisadi milliyetçiliğin ilginç bir anlatım örneğiydi (Tezel, 1994: 151).

İzmir İktisat Kongresine değinen Yakup Kepenek ise, kongreyi şu sözlerle değerlendirmiştir:

> İzmir İktisat Kongresi'ne sinen temel felsefe, geleceğin ekonomisinde tek öğe olarak Türk ü almaktır (Kepenek, 1994: 32).

İktisat kongresine sunulan raporlarda, ticaret borsalarının konumu ve işlevselliğini içeren bir kaç bildiri vardı. Bunlardan İstanbul Ticaret Odası, İtibar-ı Milli Bankası ve Türk Ticaret Birliği raporlarında, ticaret borsalarının sağlıklı ve etkin bir yapıya kavuşturulmasının kaçınılmaz olduğu vurgulanıyordu (Ökçün, 1982: 95 vd.).

İşgal döneminde Türkler'in borsadaki etkinlikleri büyük ölçüde azalmıştı. Borsada 'Türkler'in çalışmaları engellenmiş ve Borsa Yunan ve Ermeni tüccarların faaliyet alanı haline gelmişti. İzmir'in kurtuluşu ile birlikte, Ermeni ve Rum nüfusun İzmir'i terk etmesi sonucunda, İzmir ticareti belirsizliğin içine yuvarlandı. 1924 yılında yayınlanan *Ziraat ve Ticaret Gazetesi*, "İzmir'in Vaziyet-i Ticariyesi" başlıklı yazısında, ülke ihracat ve ithalatında önemli bir ticari yer sahibi bulunan ve Akdeniz'in çok işlek bir ticaret kapısı olan İzmir şehrinin, günden güne yerini kaybettiğini, bu yüzden meydana gelen zarar ve ziyanın yalnız İzmir'e ait olmayıp, bütün ülkenin ziraat ve sanayiine etki yapacağını yazmaktaydı.[21]

Olumsuz koşullar, İzmir'deki tüm iktisadi kuruluşlarda olduğu gibi, İzmir Ticaret Borsası üzerinde de etkili oldu. 22 Eylül 1922'de İzmir Ticaret Borsası'na sahip çıkan Türk tüccarları, yayınladıkları bir bildiri ile yeni yönetim kurulunun belirlenebilmesi için seçim yapılacağını, 1 Ekime kadar devam edecek olan seçimlere katılması gereken tüm abonelerin borsaya gelerek, gerekli işlemleri yaptırmaları gereğini duyuruyordu.[22]

Bu sıralarda borsa abonelerinin sayısal olarak azaldığı gözden kaçmamakta-

---

21 *Ziraat ve Ticaret Gazetesi*, 10 Mart 1924, s. 49.

22 *Şark*, 29 Eylül 1922.

dır. 1923 yılı İzmir Vilayeti istatistiklerine göre borsaya kayıtlı simsarların toplam sayısı sadece otuz altı idi. Bunlardan yirmi dördü Türk, dokuzu Musevi, ikisi Arap ve biri de Fransız idi. Bu simsarlardan otuz biri hububat, pamuk ve balmumu üzerine ticaret yapmaktaydı (*1339 Senesi İstatistiği*, 1924). Bu nedenle seçime katılımın son derece düşük olacağı açıktır.

Yapılan seçim sonucunda yeni yönetim kurulu Hacı Süleyman Efendizade Mustafa Rahmi, Kazancızade Ömer Latifi, Akaszade Ahmet, Dramalı Muhittin, Filibelizade Ferit ve İsmail Hakkı Bey'lerden oluşmuştur.[23] Aynı gazetenin birkaç gün sonraki nüshasında ise, Kazancızade Ömer Latifi, Balcızade Sıtkı, Abdullah Recep, Hacı Süleymanzade Mustafa Rahmi ve simsar Hasan Fehmi Bey'lerin isimleri yönetim kurulunu oluşturan azalar olarak verilmektedir.[24]

1923 yılında, borsa yönetim kurulu başkanı, Karacaovalı Ali Bey'dir. Sandık eminliği ise, Alaiyelizade Kadri Halim Bey tarafından yürütülmekte, yönetim kurulunda Buldanlı Kadri, Dramalı Muhittin, Simsarzade Hasan Fehmi ve Gevgilili Ahmed Bey'ler üye olarak görev almışlardır. Bu dönemde borsa komiserliğini Halit Bey üstlenmişti.[25] Yönetim kurulunda yer alan başkan ve üyeler kim olursa olsun, borsanın savaş sonrasında üyelerinde meydana gelen azalma ve İzmir ekonomisinin canlılığını kaybetmesi kaçınılmaz olarak borsa konusunda acil önlemler alınmasını gerekli kılıyordu.

1924 yılında Hidayet İsmail tarafından kaleme alınan bir yazı, İzmir Ticaret ve Sanayi Borsası'nın mevcut durumunu açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Borsada, yalnızca zahire, un ve pamuk işlemlerinin yapıldığını belirten Hidayet İsmail, bu sınırlılığın nedenini borsa binasının yetersizliğine bağlamaktadır:

1895 yılında İzmir Ticaret ve Sanayi Borsası'nın işleyişini düzenlemek için kabul edilen talimatname, Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, birçok yönüyle yetersiz kalmış, dönemin şartları içinde geçerliliğini yitirmişti. Her şeyden önce bu nizamname, Osmanlı dönemi İzmir'inin kozmopolit yapısını yansıtan bir içeriğe sahipti. Örneğin, borsa yönetim kurulunu oluşturacak olan üyelerin tabiyetleri hakkında bir açıklık bulunmuyordu. Bu durumun daha II. Meşrutiyet döneminde birtakım tartışmalara neden olduğunu belirtmiştik. Sokaktaki konuşulan dilden okullarda öğretilecek tarihe; eğitimden sanayi hayatına; ticaretten devlet personel rejimine; özel hukuktan vatandaşların belli yörelerde iskan edilmelerine kadar toplumsal hayatın her boyutunda, Türk etnik kimliğinin her düzeyde ve tavizsiz bir biçimde egemenliğini ve ağırlığını koymasını amaç edinen (Aktar, 1996: 4-18) Cumhuriyet yöneticilerinin bu durumun devam etmesine göz yummalarını beklemek pek mümkün değildi. İkinci olarak, 1895 nizamnamesi yöne-

23 *Şark*, 5 Ekim 1922.

24 *Şark*, 9 Ekim 1922.

25 *Anadolu*, 22 Temmuz 1924.

tim bakımından borsaya bağımsız hareket etme ve denetimden uzak kalma olanağı tanıyordu. Bu konularda merkezi yönetimle borsa yönetimi arasında ilişkiyi sağlayan tek görevli borsa komiseri idi. Bir başka deyişle borsanın işleyişi hükümetle olan ilişkileri büyük ölçüde borsa komiserinin isteği doğrultusunda biçimleniyordu. Halbuki, Cumhuriyet yöneticilerinin, ekonominin programlı bir biçimde ele alınmasının zorunlu olduğu bir dönemde, borsayı bir tek kişinin elinde yönlendirilen ve borsanın bağımsız tavır koymasını sağlayacak mevzuata izin vermesi de uzak bir ihtimaldi. Tüm bunların dışında, üyelik koşulları, toplantı zamanları gibi konuların da yeniden düzenlenmesi gerekiyordu.

Cumhuriyetin ilk yıllarında gündeme gelen bu sorunların aşılması için İzmir Ticaret Borsası'na özgü, yeni bir nizamname yapılması yoluna gidilmemiş; İstanbul Ticaret Borsası'nın Nizamnamesi İzmir'e uyarlanmaya çalışılmıştır. Ticaret ve Sanayi Odası Kanunu, Ticaret ve Sanayi Odası Nizamnamesi ve İstanbul Ticaret Odası'nca hazırlanan İstanbul Ticaret ve Zahire Borsası Nizamnamesi merkeziyetçi yeni anlayışı yansıtan bir içeriğe sahipti. Yeni kurulan İstanbul Borsası, işlem gören ürünler bakımından İzmir piyasası ile büyük benzerlik gösteriyordu. Bu yüzden İzmir için bir nizamname ihtiyacı ortaya çıkınca, İstanbul Ticaret ve Zahire Borsası Nizamnamesi'nin tamamının, İzmir Ticaret Borsasınca da kabul edilmesi öngörülmüş ve bu karar 3 Mayıs 1925 tarihinde Bakanlar Kurulu tarafından onaylanmıştı. Daha önce de aktardığımız gibi bir çeşit bağımsız işleyiş modeline sahip gelenekten gelen İzmir Ticaret Borsası yönetimi, borsayı Ticaret Odası'nın denetimine tabi kılan yeni nizamnameyi pek hoş karşılamamıştı. Gerçekten de yeni nizamname, borsaya üye olmak için İzmir Ticaret ve Sanayi Odası'nda kayıtlı olmak şartının yanında, borsa yönetim kuruluna seçilecek dokuz üyeden ikisinin doğrudan Ticaret Odasınca belirlenmesi hükmünü getiriyordu. Ayrıca borsanın gelir ve giderlerinin borsa yönetim kurulu tarafından hazırlanmakla birlikte, Ticaret Odası'nın ve daha sonra da Ticaret Vekaleti'nin denetim ve onayına sunulması zorunluluğu getirilmekteydi.[26]

İzmir Ticaret Borsası'nda yeniden yapılanma: Sorunlar ve çatışmalar

Yukarıda da aktardığımız gibi Türk tüccarı İzmir'in kurtuluşunun hemen ardından borsaya sahip çıkmış ve işlerlik kazandırmak için ellerinden geleni yapmaya çalışmıştı. Ancak hukuksal eksiklikler, deneyimsizlik, para piyasalarındaki dalgalanmalar, basının özellikle gayrımüslim tüccar ve simsarlara yönelik eleştirel tavırları bu süreçte önemli sorunlar yaratmıştır. İzmir'in kurtuluşu ile birlikte Türk kimliği ile faaliyete geçen borsa, üzüm, incir ve palamut gibi ürünleri de borsalaştırmak amacı içine girince karşılaştığı en önemli sorun, bina yetersizliği olmuştur.

---

26 *Yanık Yurt*, 9 Kasım 1925; ayrıca bkz. Ziya Lütfü (Tsiz.): 342-353.

Borsa yönetiminin yeni bina arayışındaki en önemli nedenlerden birisi, ürün desenini borsa dışında işlem gören üzüm, incir ve palamutu da kapsayacak şekilde genişletme çabasıydı. Osmanlı döneminde borsaya dahil edilemeyen üzümün ticareti Yemiş Çarşısı'nda gerçekleşmekte ve bu piyasalarda birçok usulsüzlük yaşanmaktaydı.[27] Ayrıca kurtuluş sonrasında üzüm simsarlığıyla uğraşan toplam on kişi vardı ve bunların hepsi Musevi olup, üzüm ticaretini tekellerine almışlardı. Bu yüzden Musevi simsarlar sorunu üzerinde durulmalı ve Türkleşme/Türkleştirme döneminin yaşandığı bir devirde durum böyle devam etmemeliydi.[28]

Üzümün borsaya dahil edilmesinin ardından, incir için de aynı yönde talepler gündeme geldi. II. Meşrutiyet döneminde "kooperatifçilik" ve "Milli İktisat" politikalarının ürünü olarak ortaya çıkan "Kooperatif Aydın İncir Müstahsilleri Anonim Şirketi", işgal döneminde sıkıntılı günler yaşamıştı (Yetkin, 1993: 65). 1923 ve 1924 yılları içinde de incir üreticilerinin sıkıntısı devam etmekteydi. Nitekim Ermeni bir incir tüccarı olan ve 1913 yılındaki incir tröstünün kurucularından olan Hamparsomyan, 1924 yılı incir ürününü piyasaya erken ve düşük fiyatla sürmüş, böylece fiyatların tüm sezon boyunca düşük kalmasını amaçlamıştı.[29] Bu dönemde İzmir'de, incir üzerine çalışan başlıca beş büyük ticarethane, on iki kadar ihracatçı ve kırk civarında komisyoncu vardı.

Kurtuluş sonrası İzmir ticaretinde neredeyse tek başlarına kalan Musevi simsarlardan, özellikle incir komisyoncuğuyla uğraşanlardan büyük şikayet vardı.[30] Ürünlerin alım satım işlemleri sırasında, bu grupların çevirdiği dolaplar ve bütün ürünlerin kalite ayrımı yapılmaksızın ortalama bir fiyatla işlem görmesi esasına dayanan "koliva" satış usulünün uygulanması, üreticiye parasal yönden büyük kayıplar vermekteydi.[31] Bu ve buna benzer birçok sorunun yol açtığı buhranın aşılması yönünde farklı arayışlar gün geçtikçe yoğunluk kazanmaktaydı. Çözüm olarak; incircilikte yaşanan sorunları değerlendirecek bir kongrenin toplanması, incirin tam anlamıyla ekonomik ürün olmasını sağlayacak işlemlerin desteklenmesi ve bu amaçla Ziraat Bankası'ndan sağlanacak sermaye ile küçük bir ihracat kurumu oluşturulması, İzmir'de bu kurumun bir şubesinin açılması ve incircilerin "Umum İncirciler Birliği" şeklinde bir şirket çatısı altında örgütlenmeleri önerilmekteydi.

Tarım-ticaret ilişkilerinin, özellikle incir ticaretinin çok kötü teamüllerle yaşandığı bir yer olan İzmir Yemiş Çarşısı'ndan, incir ürününün ticaretin güvenlik limanı olan ticaret borsasına dahil edilmesi zorunluluğu vardı. Sonuçta, 3 Ağus-

27 *Türk Sesi*, 20 Ağustos 1923.

28 *Türk Sesi*, 1 Ekim 1923.

29 *Ahenk*, 25 Ağustos 1924.

30 *Türk Sesi*, 16 Eylül 1923.

31 *Türk Sesi*, 17 Ağustos 1923.

tos 1925 tarihinde İncir Borsası resmen açıldı. Geleneksel olarak incirin piyasaya indirildiği ilk gün "İncir Bayramı" adı altında yapılan kutlamalar, ilk kez borsa yönetimi tarafından organize edilerek, parlak bir şekilde gerçekleştirildi. Ancak, incirin borsalaşması konusundaki tartışmalar bitmedi. "The Smyrna Fig Pecker Ltd." şirketinin müdürü "İncir alım satımının borsada icrası ne gibi mahzurları izale edebilir?" sorusuna, "incir her zaman kendi değerinde ve kolay satılabilir" diyerek, üstü kapalı bir şekilde borsanın gereksiz olduğunu ima etmiştir. İncirin borsalaştırılması konusunda incir ticaretinde tekelleşmiş bulunan tüccar ve komisyoncular muhalif tavırlar sergilemeye devam ediyorlardı. Nitekim Mösyö Giraud'nun komisyoncusu Selim Mizrahi ve ünlü tüccarlardan Ernest Balladur çeşitli nedenler ileri sürerek incirin borsalaştırılmasının iyi olmadığını dile getiriyorlardı.[32]

İncir borsa kapsamına alınmakla birlikte, incir komisyoncuları, yeni ürünü bir türlü borsaya getirmiyorlar ve işlem yapmıyorlardı. Bu durumun önüne geçmek için Ticaret Borsa ve Oda yöneticileri birtakım girişimlerde bulunmuşlarsa da başarıya ulaşamamışlardır. *Yanık Yurt* gazetesi, "İncir Borsasında İn Cin Top Oynuyor" başlıklı bir haberde, "fiyatları düşürmekten başka bir gaye takip etmeyen alıcıdan ücretli bazı simsarlar incirleri borsaya arz etmekten ictinab ediyorlar (kaçınıyorlar). Maksad incir fiyatını tutmak, müstahsillerin ellerinden mallarını ucuz almaktır" diyordu.[33] *Anadolu* gazetesi, tüccarların şahsi çıkar peşinde olduklarını belirttikten sonra, üreticileri "tufeyli mutavassıtlar"ın elinden kurtaran ve "ticaret-i milliyenin" en önemli kurumlarından biri olan borsanın, şahsi çıkarları peşinde koşanları da yenilgiye uğratacağını ifade ediyordu.[34]

İncir borsasındaki sorunların bir diğeri ise simsarlara ilişkin olanıdır. Borsada işlem yapan bir simsar, aracılık yaptığı tüccara göre hem alıcı hem de satıcı işlevini üstlenebiliyor, böylece borsadaki işlemler, büyük ölçüde simsarların isteğine göre biçimleniyordu. İncir Borsası'nın açılmasına karar verildiği günlerde, simsarlar sorununu gündemine alan borsa yönetim kurulu, borsada ihracat emtiası üzerine işlem yapan alıcı ve satıcı simsarların ayrılmasını ülkenin ticari çıkarlarının bir gereği olarak değerlendirmişti. Ancak bu dönemde gerek simsar sayısının yetersizliği ve gerekse bunların içinde Türk simsarının azlığını gözönüne alan yönetim, simsar sayısının yeterli dereceye gelinceye kadar ayırım işleminin ertelenmesini kararlaştırmıştı.[35]

Borsadaki simsarlar sorununun önemli bir boyutu, borsaya kayıtlı Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olmayan simsarların konumuyla ilgiliydi. Borsanın tamamen Türkleştirilmesi konusundaki düşünceler 1923 yılından itibaren dile

32 *Anadolu*, 26-30 Temmuz 1925.

33 *Yanık Yurt*, 1 Eylül 1925.

34 *Anadolu*, 2 Eylül 1925.

35 Y.K.K.D., 22 Temmuz 1925.

getirilmeye başlanmıştı. Dönemin Türk milliyetçiliğini savunan *Türk Sesi* gazetesinde yer alan yazıların birçoğunda, özellikle üzüm ve incir işiyle uğraşan Musevi simsarların borsada denetimsiz kaldıkları, tekel oluşturduklarından yakınılıyordu. Aynı gazete, Türk simsarların sayısının borsada arttırılması ve Türk tüccarların borsaya dahil edilecek Türk simsarlara yardım etmelerinin gerekliliği üzerinde duruyordu.[36]

Mayıs 1925'te kabul edilen yeni borsa nizamnamesi gereği, borsada yalnızca Türk vatandaşı olan simsarların işlem yapabilmeleri mümkündü. Borsa yönetim kurulu, yayınladığı bir duyuru ile 8 Ağustos'tan itibaren on beş gün içinde borsada hiçbir Ecnebi tabiyetinde simsarın çalışamayacağını duyurmuştur. Bunun üzerine Ecnebi simsarlar hazırladıkları ve bazı tüccarların da imzaladığı bir dilekçe ile Ticaret Odası'na başvurmuşsa da, isteklerini kabul ettirememişlerdir.[37]

Bu gelişme, borsanın "tamamen Türkleştirilmesi"nin ilk basamağını oluşturuyordu. Ecnebi tabiyetindeki simsarların yerlerine alınacak simsarlar ile ihtiyaç nispetinde simsarlığa alınmaları zaruri olan incir, afyon, palamut, zeytinyağı simsarlarının da geri kalanının bundan böyle borsaya simsar olarak kayıt ve kabul edilmesini borsa yönetimi kararlaştırmıştır.[38] İkinci basamak, İzmir'in Musevi aleyhtarı gazetesi *Yanık Yurt* tarafından gündeme getirildi: Borsadaki Musevi simsarları -Türk vatandaşı olmasına rağmen- temizlenmeliydi.

Üzüm piyasasındaki durgunluğu ve fiyatlardaki düşüşü Musevi simsarlarının söylentilerine ve alım yapmaktan kaçınmalarına dayandıran *Yanık Yurt*, Musevilerin Türk ticaretine suikast yaptıklarını ileri sürüyordu.[39] Eylül ayı başlarında incir borsasında ufak tefek faaliyetler baş göstermesine karşın, *Yanık Yurt* gazetesi incir borsasının ismen mevcut olduğunu, incir muamelatı etrafında birçok fırıldaklar çevrildiğini ve gelecek sene borsada alıcı ve satıcı simsarları ayırabilecek kadar Türk simsarı yetiştirmeye çalışılmadığı gibi, kendi kendine yetişmeye çalışan birkaç Türk simsarın da Museviler tarafından ezilmesine göz yumulduğunu iddia ediyordu.[40] Borsa reisi Balcızade Hakkı, *Yanık Yurt* gazetesinin yayınına cevap verme ihtiyacı görerek, borsada mevcut Türk simsarlarına azami yardımın gösterildiğini vurgulamış ve Türk gençlerinin simsar olarak yetişmeleri için Musevi simsarların yanına verilmesine karar verildiğini açıklamıştı.[41]

Aynı günlerde *Yanık Yurt* gazetesinin başyazarı Zeynel Besim (Sun), gazetesinde Cumhuriyet Halk Fırkası İzmir müfettişi Sadreddin, Ticaret Müdürü Ziya ve Borsa komiseri Nasıh Beyler'e yönelik bir "açık mektup" yayınladı. Bu mek-

---

36 *Türk Sesi*, 5, 14 Şubat 1923.

37 *Yanık Yurt*, 18 Ağustos 1925.

38 Y.K.K.D., 24 Ağustos 1925; *Yanık Yurt*, 25 Ağustos 1925.

39 *Yanık Yurt*, 19,20 Ağustos 1925.

40 *Yanık Yurt*, 1,2 Eylül 1925.

41 *Yanık Yurt*, 4 Eylül 1935.

tupta, *Yanık Yurt*'un üreticiler ve Türk simsarlar adına yaptığı uyarıların hiçbir şekilde dikkate alınmadığı, fakat kendilerinin bu işin takipçisi olduklarını belirtiyordu. Zeynel Besim, daha sonra hükümetin alıcı ve satıcı simsarları ayırma kararı verdiğini, ancak borsanın bunun ertelediğini belirtmiş, buna karşın gidişata bakılırsa elli sene de geçse bu ayrımın gerçekleştirilemeyeceğini ileri sürerek konuyu Musevi-Türk ayırımına getirmiştir:

> Ne acı bir hakikatdır ki Türk vatanının Türk İzmir'inde Türk müstahsiller de Türk toprağında incir yetiştirerek Türk Yemiş Çarşısına getirdikten sonra Türk tüccara Yahudi simsarlar vasıtasıyla satış yapmak mecburiyetindedir. Türk tüccarı da Türk müstahsilinin Türk vatanının yetiştirdiği mahsulü Yahudi simsarlar vasıtasıyla almak zorundadır.

Musevi simsarlarına karşı Türk simsarlarının onda bir oranında olduğunu söyleyen Zeynel Besim, Türk simsarlarının çoğalmasının önündeki en büyük engelin Musevi simsarlar olduğunu ileri sürmektedir. Zeynel Besim'in açıkça söylemediği çözüm de yazının bütününde kendiliğinden ortaya çıkmaktadır: Alıcı satıcı simsarlar ayrılsın ve Musevi simsarlar tasfiye edilsin.[42]

Yanık Yurt'un yayınının etkili olduğu anlaşılıyor: Borsada bir araya gelen komiser Nasıh, Ticaret Odası reisi Mahmut Bey, Ticaret Müdürü Ziya ve borsa azasından iki kişi bir komisyon oluşturmuş, incir borsasındaki alıcı ve satıcı simsarların ayrılma koşullarını incelemek ve Musevi simsarlardan her birinin yanına bir Türk muavinin verilmesi için girişimde bulunmaya karar vermiştir.[43] Borsada oluşturulan komisyonun aldığı bu kararı büyük bir sevinçle karşılayan *Yanık Yurt*, Musevi simsarların yanına Türk muavin verilmesi uygulamasının üzüm borsasına da yaygınlaştırılmasını istemekten geri kalmamıştır.[44]

Ancak, borsa üyelerinden bazılarının katılımıyla alınan ve doğrudan Musevi simsarlarını hedef aldığı anlaşılan bu kararın borsa yönetim kurulunun tamamınca kabul görmediği anlaşılıyor. Nitekim, bu kararın hemen ardından borsa reis vekili Filibeli Ferid, azadan Hacı Süleymanzade, fabrikatör Rahmi ve Çeşmeli Şerif Paşazade Remzi borsa yönetiminden istifa etmişlerdir.[45] İstifalar karşısında *Yanık Yurt* gazetesi, altı üyenin üçü istifa ettiğine bakarak, diğerlerinin de istifasıyla yeniden seçime gidilmesini önermiştir.[46]

Borsa yönetimi içinde bu sorunlar yaşanırken, Musevi simsarlar da maruz kaldıkları uygulamaya karşı tepki göstermekte gecikmediler. *Yanık Yurt* gazetesinin ifadesine göre, yanlarına Türk muavin verildiği için, borsada işlem yapmaktan kaçınmışlar, "simsar grevi" yapmışlardır. Bunun üzerine hükümet ince-

42 *Yanık Yurt*, 7 Eylül 1925.

43 *Yanık Yurt*, 8 Eylül 1925.

44 *Yanık Yurt*, 14 Eylül 1925.

45 *Anadolu*, 9 Eylül 1925.

46 *Yanık Yurt*, 9 Eylül 1925.

lemeye geçmiş, polis müdüriyetinden tayin edilen özel memur ile borsa komiseri soruşturmaya başlamışlardır.[47] Bazı Musevi simsarlar, bununla da yetinmemiş, borsadan ayrılmışlardır. *Yanık Yurt*'un olayı grev olarak göstermesine karşın, *Anadolu* gazetesi olayı borsa komiserinin Türk muavinlerini Musevi simsarların yanına tam bir açıklama yapmadan vermeye çalışmasına bağlamaktadır. Kazançlarının yarısını yanlarına verilen muavinlerle paylaşacaklarını zanneden Musevi simsarlar da tepki göstermişlerdir. Bu noktada öncelikle bölge ticaretinin çıkarlarının korunması gerektiğini belirten *Anadolu* gazetesi, borsa yönetiminin konuya sahip çıkmasını istemiştir.[48]

Ortaya çıkan çatışma havasını dindirmek isteyen borsa yönetimi, "simsarlığa talib olanların kesretine ve hal-i hazırda simsar sıfatıyla borsaya kayd olunub bir ticarethaneye mal olamayan simsarların fazla olmasına binaen borsa dahilinde inzibatı temin için şimdilik simsarlığın tahdidine" karar vermiştir.[49]

Bu kararı şiddetle eleştiren *Yanık Yurt*, kararın alınmasında Museviler'in etkili olduğunu, böylece borsa kapısının Türkler'e kapatıldığını belirtmektedir. Borsa yönetiminin bu yönde bir karar almasını ise, borsa komiseri Nasıh Bey'e karşı bir tavır olarak değerlendirmekte, bunun da "memleketin milli mefkuresine karşı pek büyük bir hata olduğunu" ileri sürmektedir.[50]

Yanık Yurt, İzmir Ticaret Borsası yönetiminin vazifesine müdrik olmadığını, dış pazar ilişkilerinin sağlıklı bir biçimde kurulmadığını belirtiyor ve eleştiri oklarını borsa reisi Balcızade Hakkı'ya yöneltiyordu:

> Acaba borsanın, borsa reisinin, borsa teşkilatının ve borsa heyetinin hükümet-i mevcudiyeti nedir? Haftada bir ictima akd ederek caka çalmak, komiserin ayağına ip takmak mı? Mamafih meseledeki illet aşikardır. Hal-i hazırdaki borsa reisi kendisine her ne kadar hürmetperverde edersek edelim, nihayet menfaatini düşünmeye mecbur bir tüccardır, hem de memleketin en yüksek bir incir tüccarıdır. Borsayı murakabe edecek yegane kuvvet ise bugün Ticaret Odası reisidir ki o da burada bulunmadığı için kendisine Ticaret Odası reis-i sanisi olan aynı borsa reisi vekalet etmektedir.[51]

Bu durum karşısında *Yanık Yurt* gazetesinin başyazarı Zeynel Besim, Musevi taraftarı olmakla suçladığı Balcızade Hakkı Bey'in, hem borsa riyasetinde, hem de Ticaret Odası ikinci reisliğinde bulunmasındaki mahzurlara dikkat çekerek, borsa riyasetinden istifa etmesi gerektiğini dile getirmekteydi.[52] Aynı durumun borsa yönetiminde de şiddetli tartışmalara yol açtığı anlaşılıyor. Borsa yöneti-

---

47 *Yanık Yurt*, 16,17 Eylül 1925.

48 *Anadolu*, 18 Eylül 1925.

49 Y.K.K.D., 22 Eylül 1925.

50 *Yanık Yurt*, 20 Eylül 1925.

51 *Yanık Yurt*, 12 Ekim 1925.

52 *Yanık Yurt*, 13 Ekim 1925.

mine karşı basın tarafından yöneltilen eleştirilerin en önemlisi olan Musevi simsarların yanına Türk stajyerlerinin verilmesi konusundaki tartışmalar borsa yönetimi arasındaki anlaşmazlıkları da su yüzüne çıkardı. Borsa Yönetim Kurulu üyeleri arasında, konu hakkındaki ayrımlar aynı günlere ait yönetim kurulu defterlerlerinden açık bir şekilde izlenebilmektedir. Özellikle, Musevi simsarlara baskı yapılarak, stajyer Türk gençlerini kabul etmeleri amacıyla yapılan toplantı sert tartışmalara neden olmuştur.[53]

Toplantının bir gün sonrasına ait, *Yanık Yurt* gazetesinin duyurduğuna göre, Alaiyelizade Halim Bey ile "menafi-i ticariyesi itibarıyla Yahudi lehdarı bulunan". Balcızade Hakkı ve Aydınlı İzzet Bey'ler arasında söz düellosu yaşanmış, Balcızade Hakkı ile Aydınlı İzzet istifaya karar vermişlerse de, son anda kararlarından vazgeçmişlerdi.[54] Ancak borsa yönetiminin Yahudi simsarların ancak bir Türk stajyeri ile çalışabilecekleri kararı, yönetim kurulu üyeleri arasındaki anlaşmazlığın derinleşmesine yol açtı. Ak Osman Bey'in istifasını[55] izleyen günlerde borsa reisi vekili Filibelizade Ferid, İzmirli Talat ve Çeşmeli Remzi de istifa ettiler.[56]

İzmir Borsası'ndaki simsarlar, 29 Ocak 1883 tarihli, Umum Simsarlar ve Dellallar Nizamnamesi'ne bağlı olarak çalışmaktaydı. Genel hükümler taşıyan bu nizamname, simsarlarla ilgili bir sorun çıktığında genellikle yetersiz kalmaktaydı. Ayrıca, kozmopolit dönemin özelliklerini yansıtan nizamnamenin, devletin ulusal nitelik kazanmasıyla beraber, daha da yetersizleşmesi kaçınılmazdı.

İzmir'in kurtuluşu sonrasında, Ermeni ve Rumlar'ın İzmir'i terk etmeleri üzerine, borsada simsarların büyük çoğunluğu Museviler'den oluşur hale gelmişti. Başta bazı gazeteler olmak üzere, kamuoyunun baskısı borsanın "millileştirilmesi" konusunu ön plana çıkartmıştı. 1925'te borsa yönetim kurulu, borsada gerçekleşecek alış ve satış işlemleri sırasında tarafların Türkçe biliyorlarsa Türkçe konuşmalarını, bilmiyorlarsa Türkçe'yi bilen aracılarla Türkçe olarak anlaşmaları ve borsa dahilinde simsarların Türkçe konuşmalarını sağlamak kararı almıştı.[57]

Kurtuluşun hemen ardından İzmir'deki şirketler ve işletmelerde de kesinlikle Türkçe konuşulmasını Valilik emretmişti (*Ahenk*, 13 Şubat 1923). Kararı izleyen günlerde, dönemin borsa komiseri Nasıh Bey, borsa dahilinde alışveriş ve pazarlığın Türkçe olacağını, aksine hareket edenlerin cezalandırılacağını basın yoluyla ilgililere tebliğ etmişti (*Anadolu*, 15 Eylül 1926).

1926'da simsarlar sorununa kökten bir çözüm getirmek için İzmir Borsası

53 Y.K.K.D., 12 Ekim 1925.

54 *Yanık Yurt*, 13 Ekim 1925.

55 *Anadolu*, 18 Ekim 1925.

56 *Anadolu*, 28 Ekim 1925.

57 Y.K.K.D., 12 Eylül 1926.

Simsarlar Talimatnamesi hazırlandı.[58] Yeni talimatname, simsar tanımını değiştirmemekle beraber, simsarların kendi adlarına ticaretle uğraşamayacakları hükmünü getiriyor ve simsar olabilmek için gerekli olan şartları yeniden düzenliyordu. Buna göre, simsar olacakların Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olmaları, 21 yaşını doldurmaları, sabıkalarının bulunmaması gerekiyordu. Ayrıca simsarların Türkçe konuşmaları ve yazmaları, lise veya orta ticaret mekteplerinden mezun olmaları şartını getiriyor, bu şartlara sahip olmayan simsarların borsada oluşturulacak bir heyetçe sınava tabi tutulmaları ve sınav evrakının ticaret vekaletince onaylanması gerekliliğini vurguluyordu. Talimatnamenin bir başka maddesinde de bu sınavın Türkçe konuşma, yazma ve okuma konularını kapsayacağı belirtilmişti.

Simsar olabilmek için Türkçe konuşma, yazma ve okuma şartının getirilmesi, özellikle Musevi simsarları hedef almıştı. Nitekim talimatnamenin yürürlüğe girmesini izleyen yıllarda, hemen hemen tüm Musevi simsarlar oluşturulan sınav komisyonları tarafından sınava tabi tutulmuş, başarılı olamayanların, sınavı verinceye kadar borsada işlem yapmaları engellenmiştir. Talimatnamenin hemen ardından yapılan sınavlar sonucunda, otuz sekiz simsar başarılı görülemeyerek borsadan ihraç edilmiştir.[59]

Talimatname hükmünce uygulanan sınavlar sonrasında, Musevi simsarların pek çoğunun tasfiye edilmesi ile "milli endişe tamamen zail olmuş bulunduğundan", "Türk unsurunun saha-ı ticaretde icra-ı muameleye fırsat bulabilmeleri gibi bir maksad-ı milli ile alıcı ve satıcı suretiyle simsarlığın tefriki" gerekliliği ortadan kalkmıştı.[60]

İzmir Ticaret Borsası, üstlendiği işlev ve yaptığı işlem hacmiyle orantılı bir binaya sahip değildi. Şanına uygun bir Borsa Sarayı'na kavuşmak istiyordu. Bunun için İzmir'in yangın yerlerinden oldukça kıymetli bir arazi belediye tarafından tahsis edildi. 1926 yılında inşaatına başlanan bina, 1928 yılında tamamlandı. İzmir'in iktisadi hayatı için çok önemli bir olay olan sarayın açılış töreni ise gerçekten çok gösterişliydi. Açılış töreni 23 Temmuz 1928 tarihinde gerçekleştirildi. Törende ilk konuşmayı yapan dönemin borsa reisi Filibelizade Ferit Bey, konuşmasına iktisadi siyasetin ilkeleriyle başlayarak, Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın İzmir İktisat Kongresi'nde yaptığı konuşmadan bazı alıntılar yaparak "harb meydanında muzaffer, siyaset masasında muvaffak olan Türk'ün" iktisadi olarak hiçbir zaman yenilmeyeceğini söylemiş ve sözlerine şu şekilde devam etmiştir:

> Beğefendiler, bu gün memleketimizin iktisadi varlığına cesim ve kudretli bir misal daha ilave edildi. Takriben iki sene evvel temellerini atdığımız ve bu gün resm-i küşadını

58 *Hizmet*, 26 Eylül 1926.

59 Y.K.K.D., 6 Kasım 1926; *Hizmet*, 19 Ekim 1926.

60 Y.K.K.D., 6 Kasım 1926.

teşrif lütfunda bulunduğumuz bu bina, Türk'ün iktisadiyatı için yeni bir abidedir. Bu abideyi yapmak gayret ve kudretini gösteren, bu abideyi yapmak için maddeten fedakarlık gösteren ve bu abideyi ilelebed yaşatacak olan Türktür.

Sonuç

Cumhuriyet öncesi liman kentlerinin iktisadi yapısına baktığımızda, yarı sömürgeleşmeye yönelik dönüşümün hız kazandığı görülebilir. Bu dönemde imparatorluğun ihraç ürünlerinin ülke içindeki toptan ticareti yabancıların ya da onların uzantısı olan yerli gayrimüslimlerin denetimi altına girmiş, bir anlamda tekelleşmişlerdi. Kurum özelinde İzmir Ticaret Borsası'nın bu dönemdeki yapısı yukarıdaki tanımlamaya uygun bir tablo oluşturmaktadır. Daha kuruluş aşamasından itibaren tamamen yabancıların ya da yerli gayrimüslimlerin yönetim ve denetiminde olan İzmir Ticaret Borsası'na Müslüman-Türk tüccarlar XX. yüzyılın ilk yıllarından itibaren katılabilmek için çaba göstermeye başlamışlarsa da bunda pek başarılı olamamışlardı.

1908 sonrası imparatorluğun Müslüman-Türk halkı iktisadi hayatta etkin olmayı, refah ve zenginliğe ulaşmayı hedeflemeye başlamışlardı. II. Meşrutiyet'le ortaya konmaya başlanan Milli İktisat bir tür neo-merkantilist iktisat politikasıydı ve doğmaya başlayan milliyetçilikle uyumlu bir politikaydı. Türk milliyetçiliğinin fikri temellerini oluşturan Ziya Gökalp, milli iktisadın temeline etnik sorunu oturtuyordu. Milli iktisadın yaratılabilmesi için, Müslüman Türklerin iktisadi hayatta etkin olmasını salık veriyordu. Bu düşüncelere yönelik somut adımların uygulamaları İzmir Ticaret Borsası'nda uygulamaya konmuşsa da, istenilen düzeye varılamamış, borsanın etnik yapısında egemen unsur yine gayrimüslimler olmuştu.

Kurtuluş Savaşı sonrası Türkiye'de yeni bir devlet kurulurken, hareketin öncülerinin ideali çağdaş bir devlet oluşturmaktı. Kurulacak devletin çağdaş olabilmesi için güçlü ve milli bir girişimciler sınıfının yaratılması şarttı. Yeni devletin kuruluşunu gerçekleştirecek kuşak, devletin bağımsızlığını iktisadi bağımsızlıkta ve milli iktisatta görmekteydi. Türkiye için milli iktisat teorileri, Osmanlı Devleti döneminde hazırlanmıştı ve bu teoriler Cumhuriyet yıllarında net bir biçimde sürdürüldü. Cumhuriyet'in ilk yıllarında iktisadi faaliyetlerin Müslüman-Türk kitlenin etkinliğine girmesi yönünde büyük çaba harcanmış, ancak Cumhuriyetin ilk yıllarında Rum ve Ermeni tüccarların boşalttığı yerleri Musevi tüccarlar doldurmaya başlamıştı. İzmir Ticaret Borsası örneğinde oluşumları değerlendirdiğimizde, imparatorluk dönemindeki yapının değiştiğini, ancak etkin olan kitlenin arzulandığı gibi Müslüman-Türkler olmayıp, Musevilerin ön plana çıkarak, borsada ve ticari faaliyetlerde egemen oldukları görülür.

İmparatorluk döneminde Doğu Akdeniz'in en önemli liman kentlerinden biri olan İzmir, 1922 sonrasında liman kentlerin kaçınılmaz kaderini yaşıyor, kent

önceki döneme tepki reflekslerini ortaya koyuyor, kentte ve hinterlandında milliyetçi bir platform kuruluyordu. Bu platformun amacı iktisadi hayatı millileştirmekti, ancak millileştirmekteki kasıt, iktisadi faaliyetlere Müslüman-Türklerin egemen olmasıydı. Ortamın ruhuna uygun davranışlar İzmir Ticaret Borsası'nda da yaşanmış ve borsanın Türkleştirilmesi çabası sergilenerek, borsadaki Musevi unsurlar tasfiye edilmeye çalışılmış, iktisadın Müslüman Türklerce denetlenmesini isteyenler açısından bu alanda büyük ölçüde başarı sağlanmıştır. 1892 yılında kurulan ve kurucularının, yöneticilerinin, simsarlarının ve üyelerinin ezici bir çoğunluğunu yabancı ya da gayrimüslimlerin oluşturduğu İzmir Ticaret Borsası 1928 yılına kadar çok çekişmeli ve badireli günlere tanık olmuş ve Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren borsa, Müslüman Türkler'e ait bir hale gelmiştir.

KAYNAKÇA

Arşiv Kaynakları:

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İrade Kavanin ve Nizamat.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Şura-yı Devlet.

İzmir Ticaret Borsası Arşivi, Yönetim Kurulu Karar Defteri (Y.K.K.D.).

Resmi Yayınlar - İstatistikler:

İzmir Vilayeti 1339 Senesi İstatistiği, İzmir, 1340 (1924).

Salname-i Vilayet-i Aydın, (1313-1326).

Gazeteler:

Ahenk,
Anadolu.
Hizmet.
İttihat.
Köylü.
Şark.
Türk Sesi.
Yanık Yurt.
Ziraat ve Ticaret Gazetesi.

Kitaplar ve Makaleler:

Aksoy, Yaşar (1986), *Bir Kent, Bir İnsan İzmir'in Son Yüzyılı, S. Ferit Eczacıbaşı'nın Yaşamı ve Anıları*, İstanbul.

Aktar, Ayhan (1996), "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Uygulanan 'Türkleştirme' Politikaları", *Tarih ve Toplum*, Sayı 156.

Andria, Jacob de (1895), *Indicateur des Professions Commerciales-Industrielles de Smyrne, de l'Anatolie etc.*, Smyrne.

Augustinos, Gerasimos (1997), *Küçük Asya Rumları*, (çev.) D. Avcı, Ankara.

Bayar, Celal (1962), *Ben de Yazdım, Milli Mücadeleye Giriş*, C.V, İstanbul.

İzmir 1920, Yunanistan Rehberi'nden İşgal Altındaki Bir Kentin Öyküsü (1998), (Yay. Haz.) Engin Berber, İzmir.

Boratav, Korkut (1988), *Türkiye İktisat Tarihi, 1908-1985,* İstanbul.

Boykotaj Büyük Kongresinin Öz Osmanlılar'a Hediyesi (1326), İzmir.

Cevad Sami ve Hüsnü, *Aydın Vilayet-i Celilesinin Ahval-i Tabiiye, Ziraiye, Ticariye ve İktisadiye vesair Ahvalinden Bahis 1321 Sene-i Maliyesine Mahsus Nevsal-i İktisadi* (1323), İzmir.

Dursun, Kamil (1994), *İzmir Hatıraları,* (Yay. Haz.) Ü. Şener, İzmir.

Ege Tecim ve Endüstri Büyük Kılavuzu (1937), İzmir.

Eldem, Vedat (1970), *Osmanlı İmparatorluğu'nun İktisadi Şartları Hakkında Bir Tetkik,* Ankara.

Galanti, Avram (1995), *Türkler ve Yahudiler,* İstanbul.

Gürsoy, Melih (1933), *Tarihi, Ekonomisi ve İnsanlarıyla Bizim İzmirimiz* (Bs.Y.Y.).

Hüseyin Rıfat (1997), *İzmir 1914,* (Yay. Haz.) Erkan Serçe, İzmir.

Kasaba, Reşat (1993), *Osmanlı İmparatorluğu ve Dünya Ekonomisi Ondokuzuncu Yüzyıl,* (Çev.) K. Emiroğlu, İstanbul.

Kaygusuz, Bezmi Nusret (1955), *Bir Roman Gibi,* İzmir.

Kazgan, Haydar (1991), *Galata Bankerleri,* İstanbul.

Kepenek, Yakup (1994), *Türkiye Ekonomisi,* 6. baskı, İstanbul.

Kıray, Mübeccel (1972) *Örgütleşemeyen Kent: İzmir'de İş Hayatının Yapısı ve Yerleşme Düzeni,* Sosyal Bilimler Derneği, Ankara.

Kurmuş, Orhan (1982), *Emperyalizmin Türkiye'ye Girişi,* Ankara.

Kütükoğlu Mübahat (1994), "İzmir Ticaret Odası İstatistiklerine Göre 20. Yüzyıl Başlarında İzmir Ticareti", *Son Yüzyıllarda İzmir ve Batı Anadolu Uluslararası Sempozyumu Tebliğleri,* (Yay. Haz.) Tuncer Baykara, İzmir.

Moralı, Nail (1976), *Mütarekede İzmir,* İstanbul.

Osmanlı Sanayi İstatistikleri 1913-1915, (Yay.) Gündüz Ökçün, İstanbul, 1984.

Ökçün, Gündüz (1982), *Türkiye İktisat Kongresi 1923-İzmir, Haberler, Belgeler, Yorumlar,* 3. baskı, Ankara.

Taçalan, Nurdoğan (1971), *Ege'de Kurtuluş Savaşı Başlarken,* 2. baskı, İstanbul.

Tezel, Yahya Sezai (1994), *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950),* 3. baskı, İstanbul.

Toprak, Zafer (1982), *Türkiye'de Milli İktisat (1908-1918),* Ankara.

Toprak, Zafer (1985), "İslâm ve İktisat: 1913-1914 Müslüman Boykotajı", *Toplum ve Bilim,* Sayı, 29/30.

Varlık, Bülent (1986),"İzmir Ticaret Odasının Yüz Yılı", *1885-1985 Türkiye Ekonomisinin 100 Yılı ve İzmir İzmir Ticaret Odası Sempozyumu,* İzmir.

Yetkin, Sabri (1993) "Koperatif Aydın İncir Müstahsilleri Anonim Ortaklığının Doğuşu", *Tarih Tarihi,* İzmir.

Yetkin, Sabri (1995), "Ege Bölgesinde İlk İncirciler (Ziraat) Kongresi ve Türkiye'de Tarım Satış Kooperatiflerinin Doğuşu", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi,* no.4-5.

Ziya Lütfü (T.siz), *İzmir Mıntıkası Ticaret ve İktisadiyatı, Sene 930-931,* İzmir.

The stock exchange during the nationalisation of the commercial life: The case of Izmir (1891-1930)

Izmir played an important role as an export -import centre during the XIX. cc of the Ottomon Empire's increasing commercial relations. The improvement of trade led to the necessary establishments and in the beginning of 1890's the foundation of a stock exchange in Izmir started. After long discussions, after the redecoration of Hacı Ali Efendi's building at Kordon, Izmir Stock Exchange opened.

All the activities in the stock exchange were carried out by foreigners and non-muslims who took almost all the commercial activities in their hands. There was not even one single Muslim-Turkish among the stock brokers. The awareness of "national economy" starting with the II. Constitutional Monarchy displayed its effect and the Turks started to show themselves in trade, too.

The Turks were caused to take pains over trade on one hand, and they were supported against the foreigners and non-muslims on the other hand. The domination of the commercial life and thus the stock exchange by the Turks took place after the World War I with the support of the Government.

With the salvation of Izmir in 1922, the Greek and Armenian population left the city and so the Muslim-Turks had the power in trade. During this period, the importance of the Stock Exchange was improved and some of the agricultural products of the West Anatolia, which were excluded from the Stock, such as fig, grapes and valonia oak were included. In this new period, the Muslim-Turks saw the Jews as rivals and tried to exclude them from the trade activities.

Bir sempozyum ve 'modernliğimiz' üzerine düşünceler

*Ayşe Durakbaşa**

2-4 Kasım 1998 tarihleri arasında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, "Sınırda Yaşamak: Modernlik, Cinsiyet ve Etniklik" konulu bir sempozyum düzenledi. Sempozyum, "Ümmet'ten Ulus'a, Ulus'tan Bilinçli ve Kişilikli Birey'e" şiarıyla kamuoyuna duyurulan 75. yıl etkinlikleri arasında yeraldı; ancak tanıtım broşüründeki grafikte yeralan renkli topların işaret ettiğinden daha karmaşık toplumsallık ve bireysellikleri tartışmaya açtığını düşünüyorum. "Türkiye'de Aydınlanma ve Modernlik" konulu ilk oturumda Ayşe Kadıoğlu, Türkiye'de vatandaşlığın bireysellikle karşıt bir biçimde ve vazifeler temelinde kurgulandığını anlattı. Türk aydınlanmasının da akıl yürütmeyi değil belirli düşünceleri izlemeyi yücelttiğinden bir bakıma güdük kalmış bir proje olduğu anlaşılabilir buradan. Milletini arayan merkezî devletin tayin ettiği resmi-siyasi kimlik, bu kimliğin uzağındakileri, örneğin 'taşra'yı ise hep bir tehdit olarak gördü. Türkiye'de liberal düşünce geleneğinin köklerinin araştırılmasını gündeme getirmesi de önemliydi; düşünce tarihimiz içinde hegemonik olmasa da etki yapmış olan, örneğin Bergson gibi düşünürlerin nasıl tartışılmış olduğunu araştırmak kıyıya vurmuş bazı tortuları anımsatabilir bize.

Aynı oturumda Nükhet Sirman'ın "Türk Modernleşme Sürecinde Toplumsallığın Yaratımı: Aile Hayatı" adlı bildirisi ise bu kez Türkiye toplumunun çözülen bir imparatorluğun ardından 'modern toplum' olarak kurgulanmasında, çekirdek ailenin yüceltilmesi ve eşler arasında aşk evliliği gibi temaların ağırlığından sözetti. Nükhet Sirman, özellikle dönemin romanlarına atıflarda bulunarak "yeni toplumun hayal edilebilmesi için geniş ailenin küçültülmesi gerekiyordu", dedi. Kadının cemiyet hayatına girişi de modern çekirdek aile aracılığıyla, bu ai-

(*) Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü.

lenin reisi olarak düşünülen 'yeni adam' ve ona uygun olarak içtimai roller üstlenen 'yeni kadın' aracılığıyla sağlanacaktı. Tabii, bugün bu modernlik idealine örneğin feminist hareket içinden baktığımızda, 1980 sonrası feminist gündemin çok önemli meselelerinden biri olan 'aile içi şiddet' olgusu ve ne cemiyet ne de cemaat içine çıkamayan kadınların feminist politika içinde ifade bulan çığlıklarını duyuyoruz.

Hakan Yılmaz, "İktisadi Uyanışın Ahlak ve Zihniyet Dünyası" adlı bildirisinde, öncelikle modernitenin iki düşünürü olan Marx ve Weber'e gönderme yaparak, modernleşmenin ana alanını oluşturan ekonomik alanda modernleşme ve burjuvazinin devrimci, dönüştürücü bir sınıf olarak ortaya çıkışı ile devletin adeta bir sosyolojik hafriyat yaparak dini özel alana itmesi, kamusal alanda da dindışı bir toplumsal ahlakın hakimiyetini sağlaması arasındaki bağlantılardan sözetti. Yılmaz'a göre, Türkiye'de İslam dininin toplumsal dünyayı düzenleyen kuralcılığı nedeniyle böyle bir dindışı toplumsal ahlak zemini sağlam bir şekilde yaratılamamıştır. Yılmaz, TÜSİAD'ın "Türkiye'de Demokratikleşme Perspektifleri" ve TİSK'in "Değişim ve Devlet: Türkiye'de Devletin Yeniden İnşasına Yönelik Öneriler" adlı raporlarında görülebileceği gibi, iktisat alanında girişimci toplumsal aktörlerin, bugün aynı zamanda burjuva laik kolektif bir ahlak yaratımında, belki de liberal bir vatandaşlık anlayışını da içinde barındırabilecek, yeni bir milliyetçilik kurgusunda etkin rollere soyunduklarını anlattı. Hakan Yılmaz, bu iktisadi uyanışı, "izindeyiz" sendromu içinde belirlenen vatandaşlığa göre daha etkin bir vatandaşlık için olumlu bir gelişme olarak nitelendiriyor; bunu Türkiye'de bir burjuva siyasal kamusunun oluşması için bir olanak olarak görüyor. Ben aynı derecede iyimser değilim; global marketlerde risk hesapları yapabilen uyanık, kendi çıkarlarını maksimize edebilen 'homo economicus' niteliğinde insanların sayısının 1980 sonrasında arttığını söyleyebiliriz ama 'siyasetin yitimi' de aynı sürecin öbür yüzü değil mi? Sivil yurttaş hareketlerinin ise global dalgalar arasında yutulduğunu düşünüyorum.

II. Oturum, "Modernlik Anlatıları ve Kuramsal Yaklaşımlar" başlığı altında toplanmış bildirilerden oluşuyordu; kronolojik bir sıra içinde Aslı Kayhan, Yeni Çağda modern düşüncenin öncülerinden sözetti; usçuluk, bilimselcilik, evrenselcilik gibi modern insana gelecek tasarımı ve hakimiyet olanağı veren temel düşünceleri özetledi. Besim Dellaloğlu, Kant'ı izleyerek Fransız akıl eleştirisi geleneği ve Frankfurt ekolünün bugünkü temsilcisi olan Habermas'ın kuramsal yaklaşımları içinde aydınlanmanın kendi kendini imha noktasına gelişi karşısında önerilen çıkış yollarını tartışmaya açtı; farklı geçerlilik savlarının hakikat savı haline dönüşme iddiası olmadan birlikte varolma olanaklarını aramanın öneminden sözetti. Emre Işık'ın "Kimliklenmenin Dönüşen Mantığı" ve Ferda Keskin'in "Modernite ve Beden" başlıklı bildirilerinde ise adeta 'modern özne'nin yapıbozumu gerçekleştirilmeye çalışıldı. Ferda Keskin, Foucault'nun görünür kıldığı "özneleştirici biyo-iktidar teknikleri" karşısında "iktidara karşı öz-

neleşmek" kavramıyla anlatılabilecek öznel varoluş olanaklarının Nietzsche'nin önerdiği gibi insanın kendi üzerinde bir estetik çalışma yapması ile kendini dönüştürmesi sonucunda yaratılabileceğini savundu. Bu ilk günkü oturumda ben kendi adıma modernitenin krizleri konusunda sosyal bilimler alanındaki entelektüel birikimin Türkiye'nin kendi modernleşme deneyimi üzerine düşünmeye pek fazla değmeden aktarıldığını düşündüm. Bu iki oturumun aynı günde yer alması ise en azından Türkiye'de hakikat iddiası olmayan özne oluş biçimleri üzerine düşünmek için bir pencere açmıştır diye umuyorum.

İkinci gün gerçekleşen iki oturumdan birincisi etniklik, ikincisi de toplumsal cinsiyet açısından modern toplumun öteki'lerini tartışma alanına getirdi. "Etnik Kimlikler" başlıklı oturumda, Güliz Erginsoy, İmroz adasında Gliki Köyü, Bademli adını alırken zorunlu göçlerin Adalı kimliğinin oluşumunda etkisini, bu bireylerin birkaç kuşak hayat hikâyelerini izleyerek anlatmaya çalıştı; Belkıs Kümbetoğlu ise Türkiye'ye gelen iki göç, biri daha yakın zamanlarda gerçekleşen Bulgar göçü ve diğeri Cumhuriyet'in ilk yıllarında göçen Giritli göçmenlerin grup kimlikleri ve yerleşik nüfusla ilişkilerini irdeledi. Ayhan Kaya, çokkültürlülük ideolojisini eleştirel bir yaklaşımla irdeledi ve Berlin'deki Türk diasporası üzerine yaptığı çalışmadaki gözlemlere de dayanarak bu ideolojinin öteki'nin dışlanmasına dayanan politikalardan öteki'nin kültürel olarak ötekileştirilmesine doğru bir politika değişikliğine işaret ettiğini, toplumsal eşitsizliğin yapısal nedenlerini örttüğünü, siyasal, ekonomik taleplerin kültürel taleplere indirgendiğini anlattı. Azınlık kültürlerin egzotikleştirilmesinin bir iktidar ilişkisini içinde barındırdığını ve çokkültürlülük ideolojisinin "kültürel gettolar" yaratarak kültürler arası etkileşimi de engellediğini savundu.

"Cins Kimlikleri" başlıklı oturumda, İngiltere Essex Üniversitesi'nden davet ettiğimiz feminist tarihçi Leonore Davidoff, toplumsal cinsiyet kurgularında 'öteki'ne ya da kadına ait kimlik özelliklerinin yalnızca farka işaret eden özellikler değil, bu farkları ahlaki yargılarla anlamlandıran ve aralarında belirli bir hiyerarşi gözeten özellikler olarak kurgulandığını, özellikle yaratılış mitleri ve milliyetçilik söylemlerine atıflarda bulunarak anlattı. Aksu Bora ve Sevil Sümer'in Türk modernleşmesi, annelik, bireysellik ile ilgili kalitatif araştırma bulguları birbirlerini destekler nitelikteydi; modernleşme ideallerinin taşıyıcısı olan iki kuşaktan, seçkin kesimin kadınlarının yaşam tecrübeleri, 'yurttaşlık' ile ilgili tartışmaları ve kadınların özgürleşme ve ataerkillikle başetme stratejilerini gündeme getirdi. Çağlayan Kovanlıkaya ise Türkiye'de yurttaşlıkla ilgili bir başka özürümüzden sözetti; politika alanında kadınların temsiliyeti meselesini feminist hareketin de etkisiyle "Bir Kadın Siyasetçi Kimliği Çizilebilir mi?" sorusunu sorarak tartıştı.

Sempozyuma ilgi, üçüncü gün de devam etti, "Kentsel Mekânda Marjinal Yaşantılar" başlıklı sabah oturumu, Melih Başaran'ın "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde 'İçeri/Dışarı' Sorunsalı" diye adlandırdığı bildirisinin sunuşu ile başladı.

Oturum başkanı Ayşe Öncü'nün de söylediği gibi, bu sunuş bize tam bir felsefe ve edebiyat şöleni tadı verdi. Ben şunu düşündüm: Melih Başaran'ın 'devşirme' -'yabancı olanın içeriye dahil edilmesi', ya da 'protez'-'dışsal olanın benimsenmesi'- gibi metaforlara başvurarak anlattığı bu toplumda felsefe, 'Ölü Çizgi'de ya da Sınır'da öznenin dağılıp ben'lerin çoğaldığı ve yeniden kurmaların mümkün olduğu yerde ve zamanda yapılabilir.

Sibel Demirtaş, Ankara'nın başkent olduktan sonra geçirdiği kent planlama süreçlerini ve mekânın toplumsal iktidar aracı ve alanı olarak hem fiziksel hem de simgesel bir düzenlemeye tabi tutulmasını, mekânın bir meta haline dönüştürülmesi, rant dağıtımının bir aracı haline gelmesini anlattı. İştar Gözaydın, kentsel mekânda göçmenler, kadınlar, çocuklar gibi grupların karşılaştığı ezilme biçimleri ve bunların tümü için geçerli olan marjinalleştirme, 'öteki'leştirme mekanizmalarından sözetti; siyasi güç gösterebilme olanaklarından yoksunluk, simgesel düzende 'öteki' olarak damgalanma, kentte mafya gibi şiddet ve çıkar örgütleri karşısında ya da hukuk otoriteleri karşısında güçsüzlük gibi faktörlerden sözetti. Türkiye'de kent yoksullarının oturduğu semtleri, kentsel şiddetin ve siyasi huzursuzluğun kaynağı, 'varoşlar' olarak niteleyen ve planlamada temizlik harekatı öneren yaklaşımları da büyüteç altına almış oldu: Bütün bu ezilme koşullarını değerlendirdiğimizde pozitivist hukukun babası sayabileceğimiz Sokrates'den yana mı olacağız yoksa yazılı olmayan hukuku savunan Antigone'yi mi dinleyeceğiz? Aylin Dikmen ise İstanbul'da çocuk işçiler üzerine yaptığı saha araştırması verilerini sundu ve 'eğitim, beslenme, kültürel olanaklardan yararlanma, çocukluklarını yaşama olanaklarından yoksun olan bu çocukların 2000'li yıllarda bireyler ve yurttaşlar olarak şansları ne olabilir?' diye sordu.

Son oturum, "Sanat ve Kent Yaşamı" başlığı altında, müzik, resim sanatı, karikatür, bienaller gibi sosyolojik temalarla sanatın buluştuğu alanlarda sunulan bildirilerden oluştu. Orhan Tekelioğlu, 1930'lardaki kültür siyasetleri çerçevesinde şekillenen Türk Müziği ve popüler müzik yaratmak amacıyla yapılan denemelerin başarısızlığından sözetti; kültür tarihimize ilişkin ilginç malzemeler ve yaklaşım olanakları sundu. Ayla Ödekan'ın "Sanatta Öteki'nin Yorumu" başlıklı bildirisi, resim sanatında kadın sanatçıların varlığının ve sanat tarihinde toplumsal cinsiyet yaklaşımının altını çiziyordu; bu konuda Batı'da çok yetkin feminist sanat ve feminist sanat tarihi çalışmaları varken sanatta öncü olduğunu iddia eden Mimar Sinan Üniversitesi'nde ve genelde sanat çevrelerinde bu yaklaşım hâlâ büyük ölçüde görmezden geliniyor. Ali Akay ise Türkiye'de 1980 sonrasında izlenen ekonomi politikası, kapitalizmin geldiği globalleşme aşaması ve transnasyonel sermayenin hakimiyeti ile megalopollerde gerçekleştirilen bienal benzeri megashowlar ve bunların yarattığı kültürel meşruiyet alanı arasındaki bağlantıları irdeledi. Ayşe Öncü, maganda karikatürlerinden örnekler gösterdi ve 'maganda'yı, Roland Barthes'a atıfta bulunarak bir 'çağdaş söylen'

olarak nitelendirdi. Barthes'ın söylediği gibi, iktidarın gündeliğin içinden yeniden üretilmesini sağlayan çağdaş söylenler gibi, 'maganda' kurgusu da İstanbul'un öteki'lerini işaretlemekte elverişli görsel hikâyeler oldu.

Son söz olarak şunu söylemek istiyorum: Kendi kendimize ve başka üniversitelerden katılımcılarla yaptığımız değerlendirmelerde, gerek bildirilerin düzeyi, gerekse sunuşlardan sonra yapılan tartışmalar ve genel katılım açısından başarılı bir sempozyum gerçekleştirdiğimizi, sempozyumun kurgusunda hedeflediğimiz interdisipliner yaklaşımları sergileyebildiğimizi, sosyal bilimleri sanata, edebiyata, felsefeye, sınırda yaşayanların tecrübelerine, görsel, yazınsal ve sözel hikâyelere ve eleştiriye açabildiğimizi düşünüyorum. Örneğin, toplumsal cinsiyet yaklaşımının bir oturumda marjinalize olmadan bütün oturumlara bir şekilde girebildiği, kuramsal yaklaşımlarla ampirik çalışmaların birbirini iteklemeden, yanyana durabildiği az sayıda bilimsel toplantıdan biriydi, bu sempozyum.*

(*) Bildirilerin hiç olmazsa bir bölümünün *Toplumbilim* dergisinde (Bağlam Yayınları), bir özel sayı kapsamında yayımlanması düşünülüyor.

"Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış" Uluslararası Kongresi üzerine

*Asena Günal**

Türkiye Bilimler Akademisi, Türk Sosyal Bilimler Derneği, ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı'nın birlikte düzenlediği "Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış" Uluslararası Kongresi 10-12 Aralık 1998 tarihlerinde ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi'nde gerçekleştirildi. Yurtiçinden ve dışından Türkiye üzerine çalışan yerli yabancı pek çok araştırmacıyı bir araya getiren bu kongrede oturumlar "siyasal gelişme sorunları", "iktisadi değişme süreçleri", "kültür ve ulusal kimliğin oluşumu", "toplumsal yapılanmalar", "insan ve çevre" ve "uluslararası ilişkiler" üst başlıkları altında toplanmıştı. Açılış ve kapanış oturumları ve toplam 126 tebliğin sunulduğu 47 oturumun üç güne sığdırılması nedeniyle aynı saatte gerçekleşen beş-altı oturum arasından seçim yapmak zorunluluğuyla karşı karşıya kalan izleyiciler bazen aynı saatteki oturumlar arasında dolaşarak seçtikleri tebliğleri dinleme yoluna gittiler.

Kongre Yürütme Kurulu adına bildiri özetlerinin yer aldığı kitaba yazdığı sunuş yazısında Şevket Pamuk kongrenin temel amacının "Cumhuriyet'in Türkiye'yi çağdaş bir ülkeye dönüştürme projesinin çeşitli yönlerini değerlendirmek, dönemin siyasal tarihi kadar ekonomik, toplumsal ve kültürel gelişmelerinin de bir bilançosunu çıkarmak" olduğunu söylüyor. Gerçekten de farklı disiplinlerden pek çok bilim insanı 75 yılın ayrı ayrı boyutlarını ele alarak bilanço temasına sadık kaldılar. Tebliğlerin bir kısmı ilk kez bu kongrede karşımıza çıkan çalışmalardan oluşuyordu, bir kısmı ise önceden yayınlanmış çalışmaların kongre bağlamında belli yönleri vurgulanarak sunulması şeklinde tasarlanmıştı.

Tebliğler, Tarih Vakfı Yurt Yayınları tarafından basılacağı için, burada detaylarına girmiyorum, zaten aynı anda gerçekleştikleri için oturumların ancak on bir

---

(*) *Toplum ve Bilim* yayın sekreteri.

tanesini takip edebildim. Kongreye dair çıkardığım sonuçlar da ikisi hariç "siyasal gelişme sorunları" alt başlığı altındaki bu on bir oturuma dayandığı için eksik olabilir. Burada bana göre öne çıkan birkaç tebliğe değinecek ve kongreyi bir izleyici olarak değerlendireceğim.

Öncelikle Türkiye'nin özgül ve o oranda da sancılı modernleşme deneyimini sorunsallaştıran sunuşlara dair birkaç saptamada bulunmak gerektiğini düşünüyorum. İlk günkü açılış oturumunda Mübeccel Kıray, Türkiye'de tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin tam olarak gerçekleşmediğini, himaye sistemlerinin hâlâ geçerli olduğunu ve hatta bunların mafyalaşmaya dönüşmeye başladıklarını söyledi. Kıray'a göre, ailenin, hemşehrilerin, siyasi partilerin ve tarikatların himayesi altında insanlar, sanayi toplumunun gereği olan anonim ilişkilerden uzak, yüz yüze ilişkilerini sürdürmekteler ve "tampon mekanizmalar" yardımıyla şehre intibak etmeye çalışıyorlar. Kıray'ın gerçek hayata bir tekabüliyeti olmayan gelenek/modernleşme ikili karşıtlığına dayanan analizi, ereksel, düzçizgisel ve Batı-merkezli olduğu için sosyal bilim çevrelerinde artık pek itibar görmeyen klasik modernleşme kuramının bir uygulaması gibi değerlendirilebilir belki. Türkiye'nin modernleşme deneyiminin ne şekilde yorumlanması gerektiğine dair tartışma diğer birkaç oturumda da özellikle "Batı-dışı modernite" kavramı etrafında gerçekleştirildi. Örneğin Aykut Kansu'nun "modernleşme illa cemaatten cemiyete geçiş midir, modernizme tepkili modernleşmelerden söz edemez miyiz?" şeklindeki sorusuna Ali Yaşar Sarıbay, Batı-dışı modernite kavramını anlamlı bulmadığını çünkü bir ülkede toplumsallıkların farklılaşması ve rasyonalite gerektiren bir modernleşme söz konusu olmadığı sürece moderniteden de bahsedilemeyeceğini belirterek karşılık verdi. Bence Türkiye deneyimini Kıray gibi gelenekselde takılıp kalma ya da Sarıbay gibi gelenekselden postmoderne atlama şeklinde değerlendirmek bizleri gelenek ve modernin farklı eklemlenmelerini görmekten alıkoyabilir. Bu nedenle farklılaşmış, uzmanlaşmış, örgütlenmiş ve kurumsallaşmış bir toplumsal yapı ve anonim ilişkiler gibi modernlik ölçütlerini mutlaklaştırmayan ve gelenek ile modernliği birbirini dışlayan terimler olarak almayan bir bakış açısı daha açıklayıcı olabilir. Reşat Kasaba, Türk sosyal bilimcilerinin modernleşme yazınına kuşku ile bakarken yararlı bir sürü şeyi önemsiz saydıklarını ve örneğin şehirleşme gibi bir olgunun insanların istekleriyle gerçekleşen özgürleştirici bir şey olduğunu görmezden gelip yabancılaşma ve sömürü boyutuna yoğunlaştıklarını belirtti. Kasaba, Polanyi ve Gellner'a referansla asıl sorunun eksik ya da yarı modernleşme olduğunu söyledi ve insanlara konumlarını kendi serbest iradeleriyle belirlemelerini sağlayacak alanlar açmanın gerekliliği üzerinde durdu. Kasaba, Jenny White'ın İstanbul'un gecekondu mahallelerindeki küçük ölçekli üretim üzerine olan çalışmasına değinerek kırdan gelen bağların White'ın gösterdiği gibi insanların endüstri toplumuna katılmalarını sağlayıcı bir işlev gördüklerini ancak bu bağların makro düzeyde insanları yeterince koruyamayacağını savun-

du. Kasaba, endüstriyel pazar toplumunun karşısına pazardışı çözümleri tekrarlayan etnik milliyetçilik ve aşırı korumacılığı koyarak Gellnerci bir modernleşme perspektifi etrafında endüstrileşme ile insanları özgürleştirecek bir modernleşmeyi neredeyse bir tuttu. Kasaba, modernleşme endüstrisinin eleştirisini yaparken pagmatist ve düzçizgisel bir modernleşme anlayışına savruldu. Kasaba'nın tebliğinde referans verdiği Jenny White ise başka bir oturumda "Modern Çağda Türk Geleneği" başlıklı tebliğini sundu. Kentsel içindeki kırsalın Türkiye'deki modernleşmeye dair bize neler söylediği üzerinde duran White, hemen karşılık beklemeden başkaları için bir şey yapmayı gerektiren sosyal yükümlülük ağlarının insanlara, büyük değişimlerle baş etmede destek olduğunu ve kadınları kamusal olarak aktif bir konuma getirdiğini anlattı. Kıray gibi "himaye" kavramına değinen White ayrıca, çalıştığı insanların nitelendirmelerine sadık kalarak "imece" kavramını bu karşılıklılık ilişkilerini açıklamak için kullandı. Bu noktada Ayşe Buğra'nın "bu karşılıklılık ilişkisi de bir tür hiyerarşi barındırır ve mafyalaşma da bu karşılıklılığın bir boyutudur" şeklindeki müdahalesi son derece önemliydi. White, Buğra'ya verdiği karşılıkta araştırmasında küçük ölçekli üretimde akrabalık ilişkileri ile maskelenmiş bir hiyerarşinin ve sömürünün varlığını gösterdiğinden söz etmeliydi. Çünkü White'ın çalışmasının orijinalliği moderni bir telos olarak koymaması, geleneği mistifiye etmeyip hiyerarşi ile olan bağlantısını kurması ve böylece Türk modernleşmesini daha iyi anlamamızı sağlayacak bir bakış açısı ortaya koymasıydı.

Kongrede "cumhuriyet(çilik)" kavramı üzerine doğrudan bir tartışma olmadı. Yalnız Cemil Koçak ilanından önce cumhuriyetin nasıl tartışıldığı üzerinde durdu ve cumhuriyetçilik fikrinin pek de geriye gitmediğini öne sürdü. Aykut Kansu ise 1920'li yıllarda Türkiye'de mesleki temsil sistemine dayanan bir meclis kurulması önerisine kadar varan bir korporatizmin varlığından söz etti. Oktay Gökdemir, Müdafaa-i Hukuk Cemiyetleri üzerine yaygın görüşleri sorgulayan bir tebliğ sundu. Gökdemir'e göre Tunçay'ın dile getirdiği şekilde cemiyetlerde teorik çerçevesi çizilmiş bir İslamcılığın ne kadar etkin bir rol oynadığı tartışmalıdır. Asıl vurgu Türklük'e yapılmaktadır ve Wilson'un nüfus çoğunluğuna dayalı ulusların kendi kaderlerini tayin hakkı ile baş edebilmek için cemiyetler nüfus istatistikleri ile Türklerin yoğun olduğunu kanıtlama çabasına girişmişlerdir. Ümit Cizre Sakallıoğlu'nun on iki İslamcı yazarın Kürt sorununa bakışlarını incelediği sunuşu özellikle modernleşmenin Kürtlerin bağımsız kimlik talepleri üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu da araştırdığı için özgündü. Halil İnalcık, siyasi "evhamını" öne çıkaran tebliğinde bugünkü siyasi havada Osmanlı'daki demokrasiye aykırı geleneklerin devam edişini gördüğünü belirtti. İnalcık bu gelenekleri patrimonyalizm, faksiyonalizm ve popülizm şeklinde sıraladı. İnalcık, bildiri özetlerinde yer alan tebliği yerine İslamcı hareketi tehdit olarak algılayan alarmist bir tebliğ sundu. Osmanlı ile süreklilik vurgusu, Ahmet İnsel'in tebliğinde de vardı. "Cumhuriyet Tarihinde Otoritarizmin Sürekliliği"

başlıklı tebliğinde İnsel "siyasi iktidar, kanun ve meşrulaştırma hakkını patrimonyal hükümdarın elinde toplayan Osmanlı düzeninin devlet-toplum ilişkilerine vurduğu damga"yı Türkiye Cumhuriyeti rejiminin otoriter yapısının kaynaklarından biri olarak gösterdi. Andrew Mango da tebliğinde TC'nin vergilerini bile toplayamayan güçsüz ancak baskıcı bir devlet olduğunu belirtti. Değinilen bu ve benzeri bazı tebliğleri anlamlı bir tartışma zeminine oturtacak, Cumhuriyet'in "ne derece ve nereden kopuş", "ne derece ve neyin sürekliliği" olduğu etrafında derli toplu bir tartışmanın yapılamayışı (belki de öngörülemeyişi) önemli bir eksiklikti.

Aksaksız ve "modern" bir organizasyona dayanan bu çok büyük boyutlu kongre ile ilgili getirilebilecek eleştiri yine onun büyüklüğü ile ilgili; yani aynı anda pek çok oturumun olması (en çok da "toplumsal cinsiyet" başlığı altındakileri kaçırdığıma üzüldüm) ve oturumlar sonunda tartışmaya pek zaman kalmaması. Bazı oturumlar için tebliğlerin birbirleriyle ilgisizliği ve konuşulanların birbirine değmemesi söz konusuydu. İnsanları son yıllarda bu tür toplantılar yerine atölye *(workshop)* türü daha geniş zamanlı ve izleyenlerle etkileşime daha açık toplantılara yönelten şey, tam da bu eleştiriyle bağlantılı. Alt başlıkları "atölye ve oturumlar" olan bir toplantı olarak *Bilanço 1923-1998*, maalesef atölye iddiasının hakkını verememiştir. Ayrıca İlhan Tekeli'nin kapanış konuşmasında da belirttiği gibi bir tek özne yani devlet üzerinde yoğunlaşılmıştır. Başlıklarının önlerine "devlet ve" ibaresini ekleyerek okursak oturumların içeriğini daha iyi anlamış oluruz. Kongrenin geneline rejime ve devlete yönelik eleştirel bir tavır hakimdi ancak akademianın bilinçaltına yer ettiğine inandığım cumhuriyete karşı minnet hissi burada da kendini gösterdi.

Bakhtin, kültürel eleştirellik ve sinema

SAVAŞ ARSLAN

ROBERT STAM
SUBVERSIVE PLEASURES: BAKHTIN, CULTURAL CRITISM AND FILM
BALTIMORE ve LONDRA: THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 273 S.

1980'lerden bu yana, psikanaliz, dilbilim ve edebiyat eleştirisi alanlarında ürünler vermiş olan Rus yazar Mikhail Bakhtin 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden birisi olarak kabul ediliyor. Hiyerarşi ve iktidarın karnaval ve ritüel ile altüst edilmesi; metinlerarası diyalojizm bağlamında dilin ya da göstergelerin yalnızca bireyler arası ilişkilerde varolması ve dolayısıyla dilin ideolojik olması; romanda farklı bilinçler ve seslerin biraraya gelerek çoksesli *(Polyphonic)* bir metinsel çeşitlilik içermesi; her metnin metinsel düzeylerin kesişimine elvererek başka metinlerin de tek bir metinde okunmasına olanak sağlaması; ve hikâyenin geçtiği alanlar olarak mekan içinde zamanı maddileştiren ve metinden ve metnin temsilinden bağımsız bir dünyanın varlığına işaret eden bir edebi kronotopun (zaman-mekan) "gerçek" dünyadan ayrı olarak sanat aracılığıyla olanaklı hale gelmesi Bakhtin denince kabaca ilk akla gelen şeyler.

Robert Stam'e göre karmaşık, karşıtlıklar içeren ve kimi zaman da muammalarla eşleşen Bakhtin farklı siyasi okumalara olanak tanıyor. Bakhtin'i liberal olarak okuyanlar arasında Wayne Booth, David Lodge ve Tzvetan Todorov isimleri varken, Bakhtin'i solcu olarak okuyanlar arasında Fredrick Jameson, Terry Eagleton, Tony Bennett, Ken Hirschkop ve Graham Pechey gibi isimler var. Stam kendi okumasında ise Bakhtin'i bir taraftan Marksizme koşut bir tür para-Marksist ya da radikal popülist olarak, diğer taraftan da Marksizmin kör noktalarına saplanmayan bir trans- ya da post-Marksist olarak ele aldığını belirtiyor. Stam, sinema alanında ise, Julia Kristeva ve Gerard Genette gibi isimlerin metinlerarası ve karnavalvâri (karnavalesk) kavramları etrafında Bakhtin'den yararlandıklarını ve bu kavramların kolay ve teknokratik bir uygulanabilirlik taşıması nedeniyle Bakhtin'deki radikal boyutu es geçmeye elverebileceğini belirtiyor. Stam eleştirel bir Bakhtinci yöntemin olanaklılığından söz ederek, bunu sinema ve medya alanına uygulamaya çalışıyor ve kitabın izleğini oluşturan dört kavramsal alana dikkat çekiyor: dil, karnaval, beden ve diyalojizm.

Kitabın birinci bölümünde sinema bir dil olarak ele alınıyor. *Langue* üzerine vurgu yapan Saussurecü dilbilimin durağan bir eşzamanlı dizge yaratmaya çalışmasını nekrofili diye eleştiren Bakhtin, insanların toplumsal etkileşiminde yaşanan ve paylaşılan ve ardzamanlı olan *Parole*'ün altını çizmiştir. Saussurecü modelin soyut nesnelci varsayımlarına dayanan sinema göstergebiliminin sinemayı ele alırken kimi zaman çok dilbilimsel (bir gösterme pratiğine dayalı) olması kimi zaman da hiç dilbilimsel olmaması durumunun hasıl olduğunu belirten Stam, kolektif konuşma ve anlamın kişiler arasında yaratılmasından bahsettikten sonra, söze ve ifadeye dayalı bir Bakhtinci trans-bilimsel (bilimsellikaşırı) bakış açısının söylemsel niteliği nedeniyle dil ve sinema arasındaki koşutlukları ve sinema ile başka "diziler" ya da göstergebilimsel dizgeler arasındaki ilişkileri artırdığını belirtiyor.

İkinci bölümde ise sinemadaki dilden ya da dil farklılıklarından söz ediliyor. Çok-

dilliliğin, bilinci, insanın kendi dilinin tiranlığından ve dil mitinden bütünüyle kurtardığını belirten Bakhtin, tekdilli toplumlarda bile diyalektler ve dilin çokkatmanlı yapısı nedeniyle farklı toplumsal konumlar ortaya çıktığını ve bunların her birinin egemen dille farklı bir ilişki tesis ettiğini belirtiyor. İktidarın söylemi tek bir dil ya da diyalekti resmileştirmeye çalışsa da, Bakhtinci dil kavramının gerilimlerle dolu ve karşıtlıklar içeren yapısı çokkatmanlı -gerek çokdilli gerekse çok diyalektli- ve diyalojik yapısı nedeniyle de dinamik -iktidarla ilişkisi sürekli değişen- bir anlayışa yol açıyor. Stam sinemada ise, aynı sinemada basitçe farklı dillerin kullanılmasının ötesinde, çeviri, altyazı, dublaj gibi pratiklerin çokkatmanlı ve dinamik bir dil ya da diller yaratması anlamında tek bir dil ya da iletinin tahakkümüne karşı tahripkâr bir niteliği olduğunu belirtiyor.

Kitabın üçüncü ve dördüncü bölümlerinde Stam, Bakhtin'in karnaval kavramını tanımladıktan sonra bunun farklı filmlerdeki yansımalarını okumayı deniyor. Bakhtin'e göre karnaval, yaşayan bir toplumsal pratiktir ve popüler biçimler ve şenlikli ritüellerden oluşan uzun ömürlü bir birikim yaratır. Sanatın karnavallaşması ise karnavalsı halk kültürünün izlerini üretken bir biçimde açımlayan metinlerle olanaklıdır. Bir diğer deyişle, Bakhtin'in karnavalvâri kavramını bir toplumsal pratik olarak karnavalın edebi ya da metinsel yansımaları olarak ele alabiliriz. Stam Bakhtin'in karnaval kavramının izini Marx Bros, Bunuel, Godard, Brooks ya da Monty Python'ın filmlerinde sürüyor ve sözgelimi Monty Python'ın din ve kiliseyi alaya alan *The Life of Brian* filminde kimi geleneklerin gülünç ya da saçma uzantılarının kazara mesih olan Brian'ın yaşamı etrafında bulunabileceğini söylüyor. Stam, Bakhtin açısından hem bir amaç hem de bilgi aracı olan gülmenin, filmler ya da edebiyatın karnavalvârileşmesinin bir yandan birleştirici (farklılıkları ortadan kaldıran) bir güçken, diğer yandan da hazır tanımlara karşı koyan bireylerarası etkileşimin ürünü olması nedeniyle de tahripkâr bir güç olduğunu belirtiyor.

Stam karnavaldan söz etmeyi sürdürdüğü dördüncü bölümde karnavalın doğrudan yaşamsal bir önem taşıdığı Brezilya'dan bahisle karnaval ile yamyamlık arasında bir ilişki kuruyor. Batı geleneğinde yamyamlık "ötekinin adı" ve medeni/vahşi ya da aydınlık/karanlık gibi karşıtlıkların ikinci yakası olagelmiştir. 1920'lerde Brezilya'daki kimi modernistler (Pedro Cabral, Oswald de Andrade vd.) kolonyal tahakküme karşı koymak amacıyla Batı'nın bilgisi ve tekniklerini yiyip yutmaya dayanan bir kültürel yamyamlıktan söz etmişlerdi - ki bu vurgu bir yandan kültürel bağımsızlığı içerirken diğer yandan özgün yerli geleneğe atıfta bulunmaktadır. Stam'e göre yamyamlar ve karnavallar arasında birtakım ortak yönler var: Her ikisinin karşı çıkışı da sözlü ritüellere dayanıyor; her ikisi de benliğin sınırlarını ben ile öteki arasındaki fiziksel ya da ruhsal bir karışımla altüst ediyor; her ikisi de kanonik değil doğal bir güzellikten (çirkin, kaba, barbar ve mantıksız) yana tutum alıyor; ve her ikisi de metropoliten ve egemen kültürün yenmesine ya da emilmesine dayanıyor.

"Grotest beden ve sinematik erotizm" başlıklı beşinci bölümde ise, klasik estetiğin durağan, kapalı ve anıtsal beden anlayışına alternatif olarak Bakhtin'in süreç ve oluşla ilişkili olarak ele alınabilecek grotesk beden kavramından söz ediliyor. Bakhtin için beden bitmemiş, elastik, kendi içinden genişleyerek sınırlarını aşıp yeni bedenleri kavrayan bir çoğulluk ya da oluş şenliğidir. Grotesk bedenin yaşamı üç önemli spazm anı -doğum, orgazm ve ölüm spazmları- tarafından imlenmiştir. Stam böyle bir beden anlayışından yola çı-

karak kötü porno ve iyi erotizm, sansür ve özgürlük, bastırma ve hedonizm karşıtlıkları etrafında özellikle sinema alanında dönen güncel tartışmalara Bakhtinci bir katkının ne olabileceğini araştırıyor. Bu bağlamda, Bakhtin açısından ele alındığında pornoların çoğunun eril imgelemin egemenliğine dayanan "monolojik" yapısı nedeniyle karnavalvâri pratiklerle ilişkilendirilemeyeceğini belirtiyor. Yine de pornoda birtakım alt-diller ya da diyalektlerin varolduğu ve pornografik metinlerin okur/izleyici için metinle başka metinler ve toplumsal ve siyasi ortam arasında bir diyaloğa olanak tanıdığı kaydediliyor. Stam, Bakhtinci bir erotizmin ise ele geçirme, hijyen, emek, ekonomi ya da mülkiyet gibi kavramlarla ilişki kurmak yerine metaforlarını bireyin farkında olduğu bir üstdilden alacağını ve bedensel çokseslilik, cinsellik, cinsel haz ve pratiğin çokdilli olması ve cinsel birleşmenin diyalojizmle ilişkili olarak kurulmasından söz edeceğini söylüyor.

Altıncı bölümde Bakhtin'in diyalojizm kavramı Woody Allen'ın *Zelig* filmi aracılığıyla tartışılmış. Bakhtin *Dostoyevski Poetikası'nın Sorunları* adlı kitabında şöyle der: "Varolmak diyalojik olarak iletişmek demektir. Diyaloğun bittiği yerde her şey biter." Diyalojizm basitçe iki sesin karşılaşması değil, her ifadenin başka ifadelerin yansıma ya da yankısını taşıması ve ancak diğer ifadelerle ilişkisi dolayımında varolmasını imler. Her türlü kültürel üretimde varolan diyalojizm, sanatsal metinde ise bir dönemin kültürünün farklılaşmış bütünlüğünü yakalamamıza elverir. Bu bağlamda *Zelig*'i ele alan Stam, filmde öteki'nin parçalı bir yaratımı ve kültürel yapıntılara dayanan bir metin ve benlik inşasının olanaklılığından söz ederek; bunun Bakhtinci ifadeyle kültürel anlamda çoksesli bir ortamı kurgulayarak benlik inşasının ve türün *(Genre)* sınırlarının yıkılmasına yol açtığını belirtir. *Zelig*'in taklit, alıntı ya da soğurma yoluyla farklı metinler ve geleneksel olarak karşıt söylemleri kullanarak biraraya getirdiği ironik ve melez metinselliğin kişiler- ve metinlerarası karakteri tam da diyalojizme denk düşer. Bu ise saflığın monolojik hakikatini ve özgünlük mitini tahrip eder.

Kitabın "kıssadan hisse" bölümünde Stam, Bakhtinci düşüncenin, geleneksel solun kültür ve medyaya ilişkin analitik ikiliklerini aşma, radikal bir yorumsamacılık kurgulama ve kitle iletişimi kültürünü araştırma doğrultusunda nasıl kullanılabileceğini sorgular. Bakhtinci bir bakış açısına göre medya çoğul bir çevrede (medya, ideoloji ve sosyo-ekonomi) konumlanmış karmaşık bir ideolojik göstergeler ağı olarak ele alınabilir. Televizyonda tek ve bütün bir metnin, yapımcı ya da izleyicinin olmadığını varsaydığımızda ise yapımcı, metin, ortam ve okur/izleyiciyi kapsayan çatışık bir çokdillilikten söz edebiliriz. Bu anlamda, televizyondaki çokdilliliği yine Bakhtinci "tabiye" (*Tact*, söylemsel etkileşimi idare eden kodlar, örneklersek, iktidarın televizyondaki diyaloglar ya da temsili yönlendirmede kullandığı kodlar) kavramına eklemleyerek sözgelimi Amerikan televizyonundaki *"Talk Show"* programlarının aynı anda hem ideolojik yönlendirme hem de birtakım ütopik ya da ileri etkiler taşıyabileceği savlanabilir - ki bu Stam'e göre soldaki en büyük kategorik eksikliklerden birisine (bir metnin aynı anda hem ileri hem gerici olabilmesine) işaret eder. Stam Bakhtin'in ütopik etkisini ise Amerikan televizyonundaki karnaval etkisi -dürtülenmiş bir toplum için hiper-gerçek bir şenlikli karnaval halinin simülasyonu- ile ilişkilendiriyor. Bakhtin'in parodik karnavallaştırmayı mülksüz ve güçsüzlerin ayrıcalıklı silahı olarak ele aldığını belirten Stam, sola, parodiyi egemen kültürün tahakkümüne karşı çıkma alanlarından biri-

si olarak öneriyor. Stam, kitle kültürü ve popüler kültür metinlerini çoksesli ve çokdilli olarak ele alacak Bakhtinci bir analizin, sol düşüncenin karnavaldaki ya da başka biçimlerdeki kolektif haz kavramını -bu kavramın ideolojik ve ütopik boyutlarını ihmal etmeksizin- ele alarak bu kavramın sağlayabileceği açılımlardan yararlanması gerektiğini söyleyerek kitabı sonlandırıyor.

Yazarlara Not

Toplum ve Bilim'e gönderilen yazıların başka bir yerde yayınlanmamış, ya da yayınlanması amacıyla başka bir yere iletilmemiş olması gereklidir. Yazarlar, yazıları ile birlikte iki sayfayı geçmeyen İngilizce bir özet iletmelidirler. Ayrıca yazarlar, isimlerinin başına bir asteriks koyarak makalenin ilk sayfasının altında kendilerini ünvanlarıyla tanıtmalıdırlar.

Yazıların ya çıktıları ile birlikte, içerisinde MS-DOS Text formatında kaydedildikleri bir disket gönderilmeli; ya da toplumbilim@iletisim.com.tr adresine hem Word.doc olarak, hem de MS-DOS Text formatında gönderilmeleri gerekir.

Format: Makalede diğer kaynaklara yapılacak göndermeler, ana metin içinde uygun yerlere parantez içinde yazarın soyadı, yayın tarihi ve sayfa no belirtilerek yapılmalıdır. Metin içinde aynı kaynaklara tekrar gönderme yapıldığında da aynı yöntem izlenmeli ve *"a.g.e."*, *"a.g.m."* gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır. Eğer yazarın adı metnin içinde geçiyorsa, yalnızca yayın yılını parantez içinde vermek yeterlidir; örneğin, "... İnalcık'ın (1985) belirttiği gibi...". Eğer yazarın adı metin içinde geçmiyorsa, hem yazarın adı, hem de atıfta bulunulan kaynağın yayın tarihi parantez içinde verilmelidir; örneğin, (İnalcık, 1985). Eğer sayfa numarası vermek gerekliyse, yazar adı ve yayın tarihinden sonra iki nokta üstüste konulmalı ve sayfa numaraları yazılmalıdır; örneğin, (İnalcık, 1985: 23-27). Eğer atıfta bulunulan kaynak iki yazar tarafından kaleme alınmışsa, her ikisinin de soyadları kullanılmalıdır; örneğin, (Lash ve Urry, 1987; 125-128). Eğer yazarlar ikiden fazlaysa, ilk yazarın soyadından sonra *"vd."* ibaresi kullanılmalıdır; örneğin, (İnalcık vd. 1985: 23-27). Eğer gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, aynı parantez içinde yazarların soyadları ve yayın tarihleri, aralarında noktalı virgül olacak şekilde sıralanmalıdır; örneğin, (İnalcık, 1985; Mardin, 1989; Poulanzas, 1979). Buradaki sırlama yazarların soyadlarına göre alfabetik olmalıdır. Metin içinde kaynak göstermek için dipnot kullanılmamalı, dipnotlar sadece ana metin içinde yer alması uygun görülmeyen notlar için kullanılmalıdır. Dipnotlarda yapılacak göndermelerde de yine ana metin içinde kullanılan yöntem izlenmelidir. Ana metinde ve dipnotlarda atıfta bulunulan tüm kaynaklar, yazının sonuna eklenecek "Kaynakça" içerisinde yer almalıdır.

Kaynakça: Kaynakçada sadece yazıda atıfta bulunulan eserler yer almalı ve bu eserler, yazarların soyadına göre alfabetik olarak sıralanmalıdır. Bir yazarın birden fazla eserinin kaynakçada yer alması halinde, her seferinde yazarın soyadı ve adının baş harfi tekrarlanacak ve sıralama, yazarın en son yayınlanmış çalışması en üste gelecek şekilde yapılacaktır. Yazarın aynı yıl içinde yayınlanmış birden fazla çalışması kaynakçada yer alacaksa, yayın tarihinden sonra "a, b, c" gibi ibareler konulmalı ve metin içinde de bu şekilde atıfta bulunulmalıdır. Kaynakçada yer alabilecek örnekler aşağıda belirtilmektedir:

Kitaplar:

Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity,* Blackwell, Oxford.

Harvey, D. (1985a) *The Urbanization of Capital,* Blackwell, Oxford.

Harvey, D. (1985b) *Conciousness and Urban Experience,* Blackwell, Oxford.

Derleme kitaplar:

Gregory, D. ve Urry, J. der. (1985) *Social Relations and Spatial Structures,* Macmillan, Londra.

Dergilerdeki makaleler:

Johnson, L.C. (1994) "What future for feminist geography", *Gender, Place and Culture,* 1(1), 103-113.

Peet, R. (1985) "The social origins of environmental determinism", *Annals of the Association of American Geographers,* 75(2), 309-333.

Derleme kitaplar içindeki makaleler:

Massey, D. (1993) "Politics and space/lime" Keith, M. ve Pile, S. (der.) *Place and the Politics of Identity* içinde, Routledge, Londra, 141-161.

Urry, J. (1989) "Sociology and geography" Peet, R. ve Thrift, N. (der.) *New Models in Geography* içinde, Unwin, Londra, 795-317.

Tezler, yayınlanmamış çalışmalar:

Şen, M. (1992) *Development of the Big Bourgeoisie in Turkey,* Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ Sosyoloji Bölümü, Ankara.

Ayrıca kaynakçada yer alan çalışmalar Türkçe yayınlanmış ise, parantez içinde mutlaka belirtilmelidir.

Toplum ve Bilim'e iletilecek yazılar bu formata uygun olarak A4 kâğıtlara her bir yanda marjlar bırakılarak, geniş aralıkla yazılmalı ve en az üç kopya olarak aşağıdaki adrese gönderilmelidir. Yazıların ascıı veya text dosyasıyla diskete yüklenmesi çok yararlı olacaktır.

Toplum ve Bilim
Selânik Cad. 64/11
06640 Kızılay/Ankara

Dergiye ulaşan yazılar en geç iki ay içinde hakem okurların da katkısıyla değerlendirilecek ve sonuç yazarlara yazılı olarak iletilecektir.

Toplum ve Bilim

71

Güvenç ve Işık *İstanbul'u Okumak: Statü-Konut Mülkiyeti Farklılaşmasına İlişkin Bir Çözümleme Denemesi* Ercan *Kriz ve Yeniden Yapılanma Sürecinde Dünya Kentleri ve Uluslararası Kentler: İstanbul* Aktar *Varlık Vergisi ve İstanbul* Köker *Kimlik Krizinden Meşruluk Krizine: Kemalizm ve Sonrası* Bora *İnşa Döneminde Türk Millî Kimliği* Yenal *Yeme-İçmenin Tarihi ve Sosyolojisi* Göksu *Çalışma-Dışı Zamanı Satın Alan Post-Turist Öznenin Sahicilik Bunalımı* Konukman *Cem Somel'in "Üretimde Küreselleşme ve Kalkınma" Başlıklı Makalesi Üzerine Bir Not* Somel *Nota Cevap* Saraçoğlu *Küreselleşme: Retorik ve Gerçeklik*

72

Alankuş-Kural *Türkiye'de Alternatif Kamular/Cemaatler ve İslamcı Kadın Kimliği* İnsel *Neoklasik İktisat ve Modern Toplum* Nalçaoğlu *Temsil ve Cinayet* Keyman *Kemalizm, Modernite, Gelenek: Türkiye'de "Demokratik Açılım" Olasılığı* Paker *Klasik ve Yorumsamacı Psikanalizlerin "Geçmiş"e Bakışları Açısından Karşılaştırılması* Atay *Ortadoğu'da Aşiret ve Devlet* Mıhçı *İktisadi Büyüme ve Kalkınmaya Kurumsal Değişim Yaklaşımı* Güvenç ve Işık *"İstanbul'u Okuma"ya Devam*

73

Mutman *Özne: Bir başka arşiv* Keskin *Foucault'da öznellik ve özgürlük* Kavas *Benin yerlerine ilişkin birkaç çıkma: Kalımlı gidimli özne* Diken *Melezlik ve sosyal teori* Kümbetoğlu *Aile, evlilik, nikâh: Farklılaşan kavramlar* Sayın *"Özne, ilkeselliğe uymaz": Çoğul ve melez kimlik* Gökdemir *Tarih ve Milliyetçilik Kongresi'nin düşündürdükleri*

74

Bora *Türk muhafazakârlığında bazı yol izleri* Çiğdem *Muhafazâkarlık üzerine* İren *Kemalizm ve gelenekçi-muhafazakârlık* Öğün *Peyami Safa'nın muhafazakâr yanılgısı* Simten Coşar *Ahmet Ağaoğlu - Türk liberalizminin açmazları* Özdalga *Necip Fazıl üstüne bir deneme* Uyar *Resmi ideolojinin yüzü: Ülke ve Kadro* Tezcan *Kemalizmi düşünmenin sorunları*

75

Yeğenoğlu *Emperyal özne ve feminist söylem* Irzık *Öznenin vefatı ve kadın* McLean *Gayatri Spivak'ın çalışmaları* Landry *Feminizm ve sömürgecilik* Bora *Kamusal-özel ikilemini aşmak* Erginsoy *Küreselleşme ve yerelleşen kadınlar* Suner *Yılmaz Güney'in* Yol*'u ve kadın imgesi* Durakbaşa *Comte'un feminist bir okuması* Günal *Irıgaray ve feminizmde özselcilik*

76

Özlem *Doğa bilimleri-sosyal bilimler ayrımı üstüne* Ekşigil *Antropolojinin geleceği* Karaömerlioğlu *Köy Enstitüleri üstüne* Şenol *Cumhuriyet Ankara'sında eğlence mekânları* Aktar *İstanbul'da meslekler ve iktisadiyat 1868-1938* Akkaya *19. yüzyıl sonunda Çukurova'da emek* Şimşek *Kan davası ve düello* Özcan *İstanbul'da siyasal parti tercihleri* Belek ve Köksal *Sağlığın ekonomik belirleyicileri* Aygül *Neoliberalizm ve yönetişim* Çınar *Tezcan'a yanıt: Bir siyaset grameri olarak Kemalizm*

77

Ekinci *Türkiye ekonomisinde büyüme ve kriz dinamikleri* Şenses *Kriz, dış yardım ve neoliberal politikalar* Köse ve Yeldan *Dışa açılım sürecinin dinamikleri* Tonak *Yabancı sermaye ve çok taraflı yatırım anlaşması* Arslan *Kriz, sendikalar ve korporatizm* Boratav vd. *KİT'ler ve özelleştirme* Köse ve Öncü *"Anadolu kaplanları": Neyin eşiği?* Mendeş *Türkiye'de esnek otomasyon pratiğinin etkileri* Göker *Ulusal bilim ve teknoloji politikası üstüne* Aydın *Ekşigil'in yazısı vesilesiyle Türkiye'de antropoloji*

78

Laçiner *THKP-C: Bir mecranın başlangıcı* Erdoğan *Türk solunda popülizm: Ecevit ve Dev-Yol* Oktay *Türk solu ve kültür* Aydın *MDD ve Türk solunda özgücülük* Çulhaoğlu *Şevket Süreyya Aydemir* Ünsal *Hikmet Kıvılcımlı* Özman *Mehmet Ali Aybar* Gökmen *Esat Adil ve TSP* Karakışla *1908 Grevleri* Dursun *İşçi sınıfının medyada temsili* Çetik *Mete Tunçay'ın çalışmaları üstüne* Ağduk-Gevrek Yurt ve Dünya Ekşigil *Aydın'a yanıt*

Birikim Yayınları